PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE



"CE SONT MIROIRS PUBLICS..." (MOLIÈRE)

REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

DEUXIÈME ANNÉE
1950
III

55 RUE SAINT DOMINIQUE, PARIS, VIIe

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Président .... Louis JOUVET.

Vice-Présidents .... Léon CHANCEREL, Gustave COHEN, J.-G. PROD'HOMME.

Archiviste .... Mme M. HORN-MONVAL.

Trésorier .... Gustave FRÉJAVILLE.

Membres du Comité Directeur.... Mlle Hélène LECLERC, MM. L. ALLARD, Gaston BATY, Pierre BERTIN, Paul BLANCHART, Raymond COGNIAT, Xavier de COURVILLE, G. JAMATI, Pierre MÉLÈSE, G. MONGRÉDIEN, Léon MOUSSINAC, Jean NEPVEU-DEGAS.

LA Société qui souhaite avoir l'honneur de vous compter parmi ses membres fut fondée en 1932 sous la présidence d'Auguste Rondel, l'éminent et généreux collectionneur à qui la France doit de posséder la plus riche bibliothèque dramatique du monde.

Ferdinand Brunot, de l'Institut, M. Gustave Cohen, puis M. Louis Jouvet présidèrent ensuite aux destinées de la Société.

Mise en veilleuse pendant la guerre et l'occupation, mais maintenue grâce au dévouement de Max Fuchs, elle publia de 1933 à 1946,

Le Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre

et patronna la collection qui porte son nom.

AVEC des forces accrues, grâce aux précieux encouragements de l'Etat et en particulier de M. Jaujard, Directeur Général des Arts et Lettres, de M. Cain, Administrateur Général des Bibliothèques Nationales, de M. Georges Salles, Conservateur des Musées Nationaux, de la Direction Générale des Archives et de la Direction du Centre National de la Recherche Scientifique, la Société se propose d'élargir et d'intensifier son action : il ne s'agit plus seulement d'enrichir l'histoire du théâtre des siècles passés, mais encore d'offrir aux historiens futurs le fidèle reflet de la vie dramatique contemporaine, de la scène tragique ou comique au plateau du music-hall ou à la piste du cirque, sans négliger l'art des marionnettes.

L'ancien Bulletin, réservé à un petit nombre d'érudits fit place à

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

Chaque numéro publie des études originales et des documents inédits, des chroniques dramatiques, historiques et critiques, écrites en marge de l'actualité, une bibliographie et des comptes rendus des livres et des revues concernant les arts et métiers du théâtre. Ses nombreuses rubriques renseignent sur la vie des bibliothèques, archives, expositions, musées, collections publiques ou privées contenant des documents dramatiques intéressant l'historien, le créateur ou le simple « curieux ». Elle ne néglige ni le cinéma, ni la radio, ni aucune expression dramatique, chorégraphique ou lyrique.

(Suite page 3 couverture)

REVUE DE LA SOCIETE

D'HISTOIRE DU THÉATRE

DEUXIÈME ANNÉE

III



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

DEUXIÈME ANNÉE

III

MCML

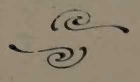


LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

CÉLÉBRATION DU TRICENTENAIRE DE ROTROU





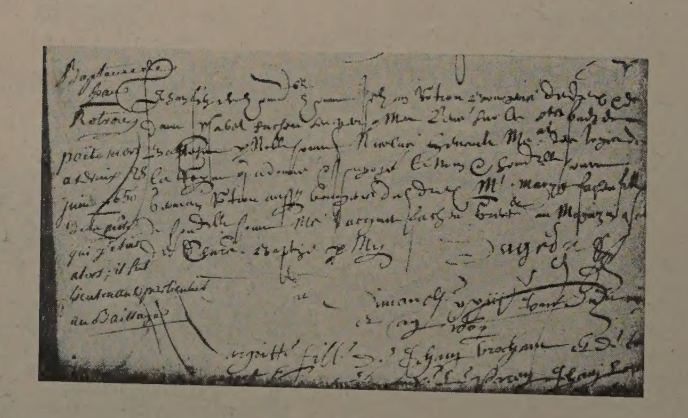
Rotrou

ARMES ET SIGNATURE DE ROTROU

CÉLÉBRATION
DU TRICENTENAIRE DE LA MORT DE ROTROU

DREUX

JUILLET 1950



L'ACTE DE BAPTÊME DU POÈTE

Du Vendredy 21e Aoust 1609.

Jehan, filz de honorable homme Jehan Rotrou, bourgeois de Dreux, et de dame Ysabel Facheu, ses père et mère, levé sur les Sts fonds de baptesme par noble homme Nicolas Henault, Maréchal des logis de la Royne, qui a donné et imposé le nom et honorable homme Germain Rotrou, aussy bourgeois dudit Dreux, marraine Marie Facheu, fille de honorable Maistre Jacques Facheu, grenetier au magasin à sel de Chartres. Baptisé par moy.

DAGRON.

(*Archives Paroissiales de Dreux*)



JEAN DE ROTROU

Nous devons à l'obligeance du Comte Georges de Rotrou l'honneur de reproduire pour la première fois ce portrait peint vers 1640 et que possédait Pierre de Rotrou de Sandreville, frère unique du poète, mort à Paris en 1702. C'est d'après ce portrait que Desrochers exécuta sa gravure. C'est lui encore que François-Michel de Rotrou, arrière petit-fils de Pierre, prêta à Caffieri quand celui-ci sculpta le célèbre buste dont l'original est au Théâtre Français. D'après certains experts, le bas de la toile aurait été repeint et la lyre ajoutée. On ignore le nom de l'auteur de ce tableau qui fut faussement attribué **à Mignard.**

GRACE à l'initiative de la ville de Dreux, de son député-maire M. Viollette, de M. Malvy, sous-préfet, et du Comité local présidé par M. Marcel Dessal, docteur ès-lettres, assisté de M. J. Lelièvre, archiviste-adjoint, le Tricentenaire de Rotrou fut dignement commémoré le 2 juillet dernier, dans la ville où naquit et mourut le poète. Il est regrettable que cette célébration d'un des grands artisans du Théâtre français n'ait pas pris sur le plan national l'ampleur qu'elle nous semblait justifier. Toutefois, le Ministre de l'Education Nationale, le Recteur de l'Académie de Paris, M. G. Salles, directeur des Musées de France, M. Ch. Braibant, directeur des Archives de France, M. J. Cain, administrateur général de la Bibliothèque Nationale, s'étaient fait représenter. M. Jaujard, directeur général des Arts et Lettres, avait tenu à marquer de sa présence l'importance que ses services attachaient à cet hommage. Devant la statue, les discours d'usage furent prononcés par MM. Viollette, René Mayer, Garde des Sceaux (qui célébra le magistrat héroïque que fut Rotrou), Marcel Pagnol (que l'Académie Française avait délégué, bien que Rotrou ne fût jamais des Quarante), et, en l'absence de notre Président, M. Louis Jouvet, empêché au dernier moment, M. Léon Chancerel au nom de la Société d'Histoire du Théâtre. Ce jour même, fut inauguré le nouveau Musée de la ville dont la municipalité veut faire un « Carnavalet Drouais ». A l'occasion du Tricentenaire, le Comité y avait réuni un nombre important de documents sur Rotrou, prêtés par les Archives d'Eure-et-Loir, la Comédie-Française, la Bibliothèque de l'Arsenal et par des particuliers, — dont le portrait que nous avons reproduit en première page.

En outre, la célébration du Tricentenaire fut l'occasion de recherches d'archives qui, après les ouvrages de Person et de Chardon, ont permis quelques mises au point et indiqué de nouvelles pistes concernant la vie et l'œuvre encore si mal connue du poète et du magistrat.

La Société des Comédiens Français n'ayant pu participer à ces fêtes, ce fut à la troupe du Théâtre National du Palais de Chaillot que fut réservé l'honneur de donner des scènes de Venceslas.

Notons enfin que la Radiodiffusion Française avait transmis Laure Persécutée, *précédée d'un à-propos de M. J. de Beer.*

POUR UNE CHRONOLOGIE ROTROU

Au cours de « La Semaine Rotrou », à Dreux, M. Lelièvre a prononcé pour ses concitoyens une conférence qui rappelait ce que la science historique connaît actuellement de Rotrou. Il a bien voulu nous autoriser à en extraire l'essentiel pour inscrire cet aperçu chronologique en tête de l'hommage que notre Société devait à celui qui ouvrit des voies nouvelles au théâtre français. On trouvera en appendice les pièces d'archives découvertes par M. Lelièvre (page 287 et suivantes).

1609. — Naissance à Dreux, rue au Lait. L'acte de baptême porte la date du 21 août. Fils de Jean et d'Ysabelle Le Facheu, d'origine chartraine. Famille aisée. (Diverses pièces et notamment des baux permettent de l'affirmer.) Jean Rotrou et Ysabelle Le Facheu auraient eu huit enfants (*voir appendice* 1).

1621. — Jean Rotrou est à Paris. Il fait sa philosophie sous la direction de l'abbé de Breda, futur curé de Saint-André-des-Arts.

1628 (26 août). — Mort de son père (*app.* 2). Première représentation de *l'Hypocondriaque*. Rotrou s'excuse ainsi des défauts de sa comédie : « Il y a d'excellents poètes, mais non pas à l'âge de vingt ans. » Il écrit diverses pièces vendues aux comédiens et non publiées.

1631. — Louis XIII assiste à une représentation de *La Bague de l'Oubli. L'Hypocondriaque* paraît en librairie (dédié au Comte de Soissons, Comte de Dreux). Publie des stances à un ami de Dreux où il évoque « les sales voluptés » et « les jours criminels » de son adolescence; il a alors 22 ans.

1632. — Engagé comme poète attitré par Bellerose, chef de la troupe des Comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, il tiendra cet emploi jusqu'en 1634. En octobre, est présenté à Chapelain par le Comte de Fiesque (lettre de Chapelain à Godeau, 30 octobre).

1633. — Chapelain écrit à Balzac (17 février) qu'on ne peut avoir de copie d'une pièce de Rotrou « parce que le poète en gagne son pain ». Comme Hardy, Rotrou n'avait

en effet pas le droit de publier ni de faire lire ses pièces par les comédiens qui en avaient acheté l'exclusivité.

1634. — Fait représenter *L'Heureux Naufrage, la Céliane, La Belle Alphrède, La Pélerine amoureuse.* Ecrit son élégie à la louange de Corneille, publiée en tête de *la Veuve.* Il est toujours l'employé des Comédiens de l'Hôtel. Le poète satirique Gaillard écrit en 1634 : « Rotrou fait bien les vers, mais il est poète à gages » (cité par Rigal, *Le Théâtre Français,* p. 109).

Le Cardinal de Richelieu s'attache à Rotrou. Il fait partie du groupe des poètes du Cardinal et devient gentilhomme ordinaire de l'Eminentissime.

Il entre dans les bonnes grâces du Comte de Belin, François d'Averton, protecteur de la troupe du Marais où brille son amie, Mlle Lenoir. Grâce à Belin, il se lie avec Mairet.

1636. — Il habite rue Neuve-Saint-François, dans le quartier du Marais. Vend pour 750 livres tournois à Anthoine de Sommaville et Toussan-Quinet libraires, le droit d'imprimer *Les Menechmes, la Céliane, La Célimène* et *l'Amélie* (document publié par Jal).

1637. — *Les Sosies* à l'Hôtel de Bourgogne, gros succès. Chapelain écrit (22 janvier) : « Depuis quinze jours, le public a été diverti par le *Cid* et les deux *Sosies* à un point qui ne se peut exprimer. » Puis *Laure Persécutée.* Le 17 janvier, vend à Sommaville : *La Pélerine Amoureuse, l'Heureux Naufrage, l'Innocente Infidèle, Crisante, Filandre, Florimonde, Calpède, Agesilaus de Colchos, Les Deux Pucelles, les Sosies.* Prix 1.500 livres (doc. publié par Jal). Fréquente l'Hôtel de Rambouillet et l'Hôtel de Clermont.

Fait vraisemblablement des séjours au Château de Mézières proche de Dreux, où Mme de Clermont rassemble les fidèles de son salon.

1639. — Chapelain écrit au Marquis de Montansier (le 20 novembre) que Rotrou a acheté la charge de lieutenant du baillage de Dreux. Prend séance le 9 juillet 1640 (*app.* 3). A cette date, sur les trente-cinq pièces de Rotrou qui nous sont connues, vingt-cinq ont été écrites, dont la dernière en date : *La Belle Alphrède,* dédiée « à sa chère Sylvie » (?).

1640. — Epouse, à Mantes, Marguerite Camus. Contrat signé le 19 juillet. De ce mariage naîtront six enfants dont trois morts en bas âge. Les trois autres furent : Jean (né en

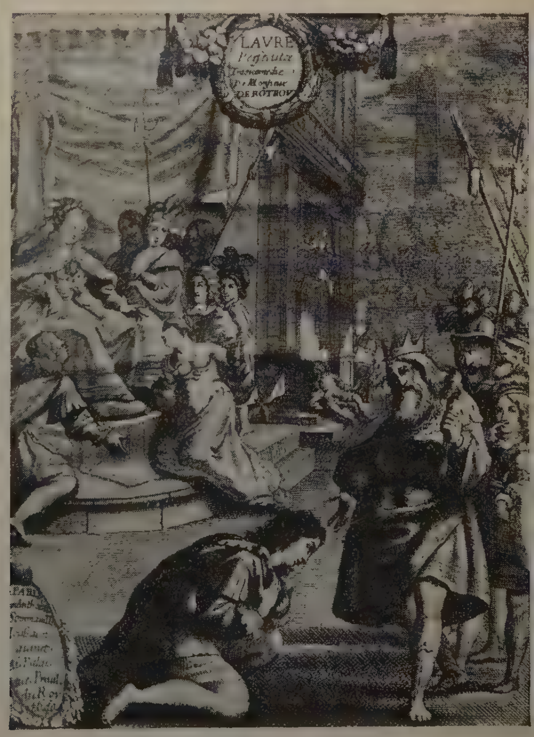


ANTIGONE

TISPICE de la PREMIÈRE ÉDITION

LAURE PERSÉCUTÉE

FRONTISPICE de la PREMIÈRE ÉDITION



1644) qui devint curé du petit village de Chêne, Elisabeth (1646) qui se fit religieuse bénédictine à Pont-de-l'Arche, Marguerite (1648) qui resta fille et mourut à Chartres en 1710.

De **1640** à **1650.** — Rotrou écrit dix pièces, dont celles qui sont considérées généralement comme ses chefs-d'œuvre et qui restèrent longtemps au répertoire : *La Sœur* (1645), *Saint Genest* (1648), *Venceslas* (1647).

1649 (décembre). — Epidémie de fièvre pourprée à Dreux (*app.* 4).

1650 (janvier). — Mort du maire de Dreux, Claude de Rotrou, cousin germain de Jean, victime de l'épidémie qui frappera bientôt le poète magistrat.

27 juin. — « Inhumation de M. le lieutenant particulier de Rotrou » (*Registre de la paroisse Saint-Pierre*). Jean laisse une situation financière si désastreuse que sa veuve renonce à la succession (*app.* 5).



ROTROU
ET
MOLIÈRE

Rotrou fut un des Maîtres de Molière. On peut même se demander s'il ne fut pas à ses débuts en relations directes avec le poète (1), par l'intermédiaire de Jean-Baptiste l'Hermite ou de Madeleine Béjard. On se souvient que celle-ci adressa à Rotrou le quatrain admiratif imprimé en tête de *l'Hercule Mourant.*

(1) Cf. Chardon, *M. de Modène*, pp. 56 et 328. Edouard Fournier, infatigable et enthousiaste « chercheur » trop enclin souvent à céder aux instigations de son imagination, était persuadé que le jeune Molière avait intimement connu l'auteur des *Sosies* et de *Venceslas.* « Il ne manquait, écrivait-il (*Notice sur Rotrou,* dans le *Théâtre français au* XVIe *et au* XVIIe *siècle*), que la preuve. Elle m'arriva. J'ai vu entre les mains d'un amateur d'autographes distingué un exemplaire de *La Bague d'oubli,* avec ces mots entremêlés dans le titre : *A M. J.-B. Pocquelin, son amy Rotrou* ». Et Edouard Fournier s'exalte : « Plus de doute ! Ces deux grands esprits se sont connus, se sont aimés... C'est à l'époque de l'Illustre Théâtre, avant son départ pour la province, que Molière dût connaître l'auteur de *Venceslas.* » Or, avec Michel Chasles, membre de l'Institut, « l'amateur d'autographes distingué » qui lui avait communiqué le précieux exemplaire dédicacé, l'ardent moliériste fut la dupe d'un faussaire nommé Vrain-Lucas qui, avant 1870, avait fabriqué et vendu des milliers de notes et de lettres autographes émanant des plus grands personnages, de tous les temps et de tous les pays. Dans le même lot se trouvaient 147 lettres de Rotrou et la fameuse dernière lettre du 8 juin 1650 écrite par le poète à son frère Pierre au moment de la peste, toutes apocryphes (Cf. Jugement de la 6e Chambre du Tribunal de la Seine, février 1870). Ce qui n'empêcha d'ailleurs pas certains biographes de Rotrou de faire état de ces faux, notamment de la lettre du 8 juin, dont seules les dernières phrases : « Ce n'est pas que le péril... » sont authentifiées par le mémoire de Pierre de Rotrou écrit vers 1698. Le reste de la lettre fut inspiré à Vrain-Lucas par la notice du *Dictionnaire Historique* de 1822. Il en va de même pour les lettres souvent citées de Rotrou à Corneille et de Corneille à Rotrou. Rappelons qu'on ne connaît pas actuellement une seule ligne manuscrite de Rotrou.

Ton Hercule mourant va te faire immortel;
Au ciel, comme en la terre, il publiera ta gloire
Et laissant ici-bas un temple à sa mémoire,
Son bûcher servira pour te faire un autel.

Il semble en tout cas peu douteux que Molière, dans sa jeunesse, à l'affût de tout ce qui touchait au théâtre, ait vu jouer des œuvres de Rotrou qui, déjà célèbres, concurrençaient sur l'affiche des théâtres celles de son contemporain et ami Pierre Corneille : *les Sosies*, notamment, créés en 1636, étaient demeurés au répertoire, et *la Sœur* fut jouée pour la première fois cette même année 1645 qui vit le départ du comédien pour sa longue tournée. Eloigné de Paris, Molière, dans ses loisirs provinciaux, lut bien évidemment le théâtre de notre auteur, dont les éditions se succédaient chez Toussaint-Quinet, et spécialement ses deux chefs-d'œuvre, *le Véritable Saint Genest*, paru en 1647 (où il retrouvait le sujet de *l'Illustre Comédien ou le martyre de Saint Genest* de Magnon, que l'Illustre Théâtre avait joué dès 1644), ainsi que *Venceslas*, imprimé l'année suivante. Sans doute fut-il conquis par le talent vigoureux et libre de l'émule de Corneille, doué d'une réelle originalité d'esprit et d'un vrai sens du théâtre, dont les œuvres, inégales sans doute, mais qui s'apparentent souvent aux plus belles, méritent mieux que le demi-oubli où elles sont tenues aujourd'hui.

Chef de troupe, Molière joua-t-il du Rotrou en province ? Nous n'en savons rien, mais il nous est permis de le conjecturer, car le succès parisien de *Saint-Genest* et de *Venceslas* ne pouvait le laisser indifférent. Toujours est-il que, lorsqu'il fut établi à Paris, un des premiers spectacles qu'il monta au Petit-Bourbon fut la tragédie de *Venceslas*, qu'il représenta le 27 juin et le 19 août 1659, et dont les recettes (220 et 183 livres) restaient dans la moyenne médiocre de la nouvelle entreprise qui, on le sait, ne « démarra » vraiment qu'avec les *Précieuses* en novembre. *Venceslas* demeura au répertoire du théâtre de Molière. C'est cette tragédie qui accompagna sur l'affiche la « répétition générale » (1) du

(1) Je dis « répétition générale » car La Grange, après avoir indiqué, le vendredi 28 mai : « *Le Cocu imaginaire* pour la première fois », note, le dimanche 30 mai seulement : « *Le Cocu imaginaire*. Première représentation », et, en marge, « Pièce nouvelle de M. de Molière ». Il semble donc que *le Cocu* n'ait été qu' « essayé » officieusement le 28 après *Venceslas*.

Cocu imaginaire, le 28 mai 1660 : les 300 livres de recette (à l'ordinaire) ne sont pas très significatives puisque, quelle que soit la pièce qui fasse affiche par la suite avec le *Cocu*, la recette ne s'élève guère plus haut, tout au moins pour le premier mois (sauf pourtant lorsque *le Cocu* est accompagné du *Dépit amoureux* les 11 et 13 juin, où la recette atteint 760 et 715 livres).

C'est encore avec *le Cocu* que Molière donna *Venceslas* au Palais-Royal le 26 mars 1662 (413 livres). On en comptera encore six représentations en 1663, avec *le Médecin volant*, *l'Ecole des Maris* (deux fois) et *les Fâcheux* (trois fois). Puis plus rien jusqu'en 1668, date à laquelle nous en voyons encore trois représentations avec *George Dandin*, alors « dans sa nouveauté », les 30 novembre, 2 et 4 décembre; les deux premières tout au moins firent de belles recettes (815 l. 15 s. et 661 l.) supérieures au recettes des précédentes représentations de *George Dandin* depuis sa création à Paris le 9 novembre; on peut supposer qu'elles sont dues à la tragédie de Rotrou, qui n'avait pas été reprise depuis cinq ans. Ce sont pourtant les dernières représentations de *Venceslas* du vivant de Molière. Cette tragédie ne reverra la scène qu'en 1680.

Il serait intéressant de savoir si Molière joua le rôle du vieux roi Venceslas ou celui de son fils, l'impétueux Ladislas. Son âge lui permettait les rôles de vieillards aussi bien que ceux de brillants héros; mais aucune indication ne nous permet d'en décider, excepté celle d'Antoine Montfleury qui, dans *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, lui donne le rôle de César dans *la Mort de Pompée*. Et César, en pleine force de l'âge, se rapproche plutôt du rôle du roi que de celui du prince. Pure conjecture, d'ailleurs. (1)

Venceslas ne fut pas la seule œuvre de Rotrou jouée par Molière. En 1662, il essaya une courte série de sa comédie *la Sœur*, qu'il représenta les 13, 15, 17 et 20 octobre au Palais-Royal, et entre temps, le 14 au Louvre. Mais les recettes furent si médiocres (de 220 à 134 livres) qu'il n'insista pas et ne la reprit plus jamais.

Ce n'est pas qu'il ne l'aimât ni ne reconnût des mérites à cette comédie très romanesque, car il l'utilisa à plusieurs

(1) Le même problème se pose pour *Nicomède* qu'il venait de jouer devant le roi, le 24 octobre 1658 : joua-t-il Nicomède ou Prusias ?

reprises et en introduisit bien des passages dans certaines de ses œuvres. Le : « Elle ? Elle n'en fera qu'un sot, je vous l'assure » de *Tartuffe* peut bien avoir été inspiré par le : « Car toute femme enfin n'en peut faire qu'un sot » de *La Sœur;* quant au « *Sans Dot* » de *l'Avare,* il se trouve dans la même situation, quatre fois en quelques vers, chez Rotrou.

Mais c'est surtout *Mélicerte,* dont le début de la première scène de l'acte II s'inspire très fortement du commencement du I[er] acte de *la Sœur;* il est d'ailleurs curieux de noter que cette même scène de *la Sœur* sera en 1671 reprise, en prose, dans la scène II du I[er] acte des *Fourberies de Scapin,* où l'emprunt va jusqu'aux termes mêmes; les vers de Rotrou :

> « Si de ce long récit vous n'abrégez le cours,
> Le jour achèvera plus tôt que ce discours.
> Laissez-le moi finir avec une parole, »

deviennent chez Molière :

> « Si vous n'abrégez ce récit, nous en voilà pour jusqu'à demain. Laissez-le moi finir en deux mots. »

C'est *la Sœur* encore qui servit de modèle à Molière pour la turquerie du *Bourgeois gentilhomme.* Les scènes 4 et 5 du 3e acte de *la Sœur* comportent, en effet, des dialogues en véritable langue turque entre Ergaste et Horace, déguisé en Turc, d'une part, puis entre Géronte et le même Horace. Or, certains mots des scènes 3 et 4 du 4e acte du *Bourgeois* semblent bien leur être empruntés, notamment les « Acciam croc soler » et « Carbulath » de Molière (sc. 3), qui paraissent venir tout droit de la scène 5 de Rotou (« Huwi havete carbulach » et plus loin « Acciam bien croch soler ») ; de même, à la scène 4 de Molière, « Oqui boraf », copié du « Ogni boraf » de Rotrou (sc. 4), ainsi que le « Bel-men », plusieurs fois écrit par Rotrou, mot qui a d'ailleurs chez ce dernier sa véritable signification : « Bil-men », je ne sais pas.

Ce qui permet de croire que c'est bien à *la Sœur* que Molière a fait ces emprunts de mots turcs, qu'il aurait pu, à vrai dire, trouver ailleurs, ce sont les rapprochements précis de termes que l'on relève dans ces mêmes scènes.

Où Rotrou avait écrit :

> ANSELME. — T'en a-t-il pu tant dire en si peu de propos ?
>
> ERGASTE. — Oui, le langage turc dit beaucoup en deux mots. »

Molière dit (scène 4) :

> M. JOURDAIN. — Tant de choses en deux mots ?

COVIELLE. — Oui, la langue turque est comme cela, elle dit beaucoup en peu de paroles. »

Et nous retrouvons encore le :

« A quoi ces habits turcs ? Donnez-vous un ballet ?
Portez-vous un momon ? »

de la scène 2 de l'acte III de Rotrou, dans le début du 5e acte de Molière où Mme Jourdain s'écrie :

« Ah mon Dieu, miséricorde ! Qu'est-ce que c'est donc que cela ? Quelle figure ! Est-ce un momon que vous allez porter ? »

Au reste, *la Sœur* n'est pas la seule comédie de Rotrou dont Molière se soit inspiré. Son *Amphitryon* porte de nombreuses marques de la lecture attentive que son auteur avait faite des *Sosies* de Rotrou, qui avait avant lui traité le même sujet et, avant lui, travaillé d'après Plaute.

En vérité, si Molière n'avoua jamais sa dette envers Rotrou, son imitation n'en est pas moins évidente. A son prédécesseur, il emprunta les scènes inventées par celui-ci pour combler les lacunes de Plaute, et notamment les scènes 6 et 7 de l'acte III, inspirées de très près des scènes 1 et 4 de l'acte V de Rotrou. Pourtant, s'il suit assez fidèlement le développement de l'action de Rotrou, il la resserre et lui imprime ce mouvement dramatique qui emporte la pièce dans un élan que ne connaît pas l'auteur des *Sosies*. Pour les personnages, Molière lui doit peut-être son Argatiphontidas, proche des Capitaines de Rotrou, et sa Cléanthis, qui a quelque ressemblance avec la suivante Céphalie, en particulier dans son entretien avec Sosie (scène 6 de l'acte III de Rotrou); néanmoins, Céphalie n'a aucun lien avec Sosie, telle Cléanthis chez Molière. Quant aux imitations de détail, elles sont bien trop nombreuses pour que je puisse les relever ici : on les trouvera en note dans mon édition d'*Amphitryon* (Droz, 2e éd., 1950), où l'on pourra se rendre compte de l'étroite ressemblance des deux textes.

Ce que nous appellerions aujourd'hui plagiat n'est-il pas la preuve de l'estime dans laquelle Molière tenait son prédécesseur auquel, on l'a vu, il ne cessa de prêter une attention soutenue ?

PIERRE MÉLÈSE.

Encore que soit bien connu des historiens et des praticiens du théâtre le manuscrit n° 24330, fonds fr. de la Bibl. Nation., intitulé : Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pièce contenus en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 (étudié en 1901 par Eugène Rigal, dans son *Alexandre Hardy*, puis dans son *Théâtre français avant la période antique* en 1901, publié en 1902 par Emile Dacier, puis en 1920 par notre éminent collègue, M. Henry Carrington Lancaster), nous croyons opportun, à l'occasion du tricentenaire, de reproduire les croquis et les textes du *Mémoire* concernant Rotrou.



(Frontispice du Mémoire)

L'HYPOCONDRIAQUE OU LE MORT AMOUREUX

Tragi-Comédie, 1628



Il faut, au milieu du théâtre, une chambre funèbre et trois tombeaux avec quantité de lumières ardentes, et que ladicte chambre s'ouvre et ferme quand il en est besoing. D'un des costez du théâtre, forme d'une maison assez belle avec deux chaires où l'on s'assied dedans et, du mesme costé, au quatrième acte, un arbre où l'on lie un page. De l'autre costé du théâtre, un bois, un antre, forme de fontaine, et du gazon ou tapit où se repose une dame du mesme costé du bois. Plus, il faut une chaisne, une bourse, une baguette, deux draps pour des ombres, un pistollet, des fleurets et des rondaches.

LA PELERINE AMOUREUSE

Le théâtre doit estre à la fantaisie du feinteur, mais il faut faire paraître, au milieu du théâtre, un portail, forme de ballustre, et deux carrés d'où les acteurs sortent, une frise de blanc et noir; au-dessus de ladicte frise, des ballustre. Deux belles maisons ornée de frises et ballustres par haut et par bas. A costé des deux maisons, deux rues, et, a costé des deux rues, deux pavillons pour séparer les deux rues; les deux pavillons doivent estre en portiques et ballustres en haut et en bas. Il faut un bourdon, une calbace pour la pélerine. Il faut aussy un bâton à battre; et, pour le peintre, il faut une pallette, un pinceau, un appuy main et des couleurs.

CLEAGENOR ET DORISTEE

Il faut faire une grande chambre bien parée de tapisserie et ornée de peinture, quelque belle plaque d'argent, quelque bras d'argent pour mettre des lumières. Dans laditte chambre faire paraître l'entrée d'un cabinet. De l'autre costé, une montagne ou monte un voleur. Un buisson au milieu du théâtre, ou se cache une femme habillée en homme. Et le reste du théâtre en bois, rocher, antre, arbres et plusieurs passages qui soient aysés à passer. Deux sièges de gazon, à l'entrée du bois, ou se mettent deux acteurs. Une soutane, une robe; une baguette pour un chasseur; du sang pour ensanglanter une épée.

LA BAGUE DE L'OUBLI

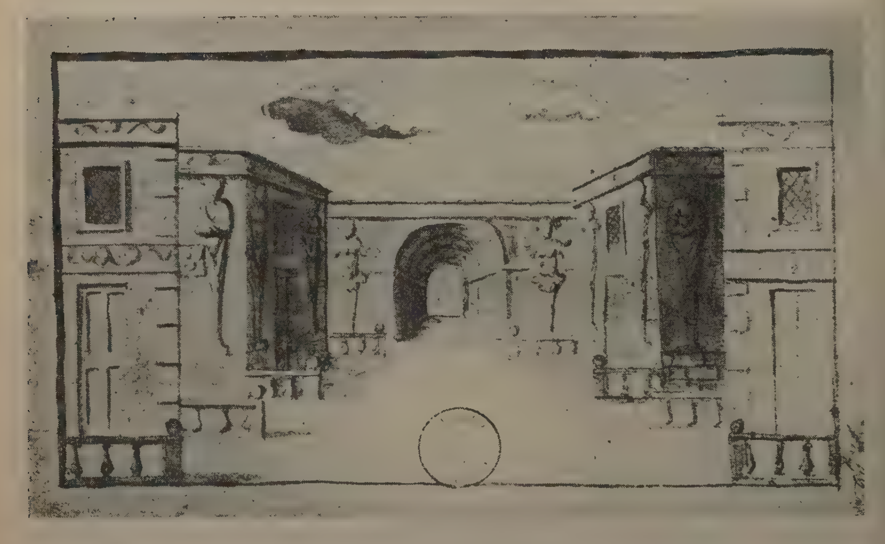
vers 1628



Il faut un palais, au milieu du théâtre, qui soit en rotonde avec des ballustres. Il faut une chambre garnie d'une table avec un tapis dessus, un tableau dans la chambre, un bassin à laver avec une aiguière ou vase, une serviette. Pour l'autre costé du théâtre, il faut qu'il y ayt une grotte, fontaine, jardin, fleurs. A costé du jardin et du palais, il faut un eschaffaut tendu de noir qui soit caché; il s'ouvre au cinquiesme acte, à la première scène.

LES MENECHMES

Comédie, vers 1631



Il faut le théâtre en rues et maisons. A une des maisons, il faut une enseigne de trois croissants ou autre, il n'importe. Il faut un poinçon de diamant. Il faut un carquan garny de sa chaisne pour un esclave. Il faut aussy deux barbes semblables, des bâtons à batre, une bource, des jettons, un petit bâton pour porter à la main, un trousseau de clefs, deux serviettes et quatre plats pour le cuisinier, et c'est tout.

L'AMELIE

Il faut, au milieu du théâtre, un palais à la fantaisie du feinteur, une belle maison ornée de thermes, frizes, balustres et autre peinture. Au deux costés du théâtre, forme de jardinages, l'un en bois. Proche du bois, un siège de gason propre pour asseoir deux personnes, et, de l'autre costé, une fontaine. Auprès de la fontaine, un siège de gazon, ou se couche une femme, et quelques autres sièges. Il faut aussy trois lettres.

LA DIANE

Le théâtre doit estre en perspective de frize, pilastre et ballustres par haut et par bas, forme de portiques de l'invention du feinteur, rues et maisons fort libres d'où l'on puisse entrer et sortir aysément. Il faut un habit de cocher et un fouet, un habit de laquais, trois ou quatre lettres et un panier de fleurs.

FILANDRE

ou l'Amitié trahye par l'Amour

Au milieu du théâtre, il faut faire paraître la Seine et une isle couverte de ramée et roseaux, ou se cache un des acteurs. Les deux costés du théâtre doivent estre en grottes et fontaines. Auprès d'une fontaine, un gason ou se couche un acteur, et, derrière, un siège pour une actrisse. De l'autre costé, près de la fontaine, un siège. Force verdure, roseaux, gason; deux lettres, une houlette, un aviron pour le pilote, un bouteille et un croc encore.

LES OCCASIONS PERDUES

Tragi-Comédie, 1633



Il faut, au milieu du théâtre, un pallais dans un jardin, ou il y ayt deux fenestres grillées et deux escaliers ou il y a des amants qui se parlent. A un des bouts du théâtre, une fontaine dans un bois. Au premier acte, il faut des rossignols. Au troisiesme et au cinquiesme acte, l'on faict paraistre une nuict, une lune et des estoiles. Des rondaches, des dards, des fleurets; des flambeaux de cire avec des flambeaux d'argent ou autres, il n'importe. Il faut aussy une bague d'or, une mandille de lacquais.

LA FLORANTE

Il faut deux belles maisons enfermées de frize et ballustre. A un costé du théâtre, un bois, et, de l'autre costé du théâtre, une salle du costé de la loge du Roy, et doit estre fermée de ballustre et de frize tant par haut que par bas. Dans ladicte salle, une chaire. Plus, une lettre cachetée de cire.

LA CELIANE

Tragi-Comédie, vers 1633



Il faut, au milieu du théâtre, façon de grand bassin de fontaine dans une grotte peinte en perspective; au devant, trois portiques peints en verdure; au portique du milieu, des ballustres de blanc et noir. A côté du théâtre, une belle salle en forme de huict pans garnie de ballustres tant par haut que par bas; une porte qui se ferme; à côté de ladicte porte, une maison. Dans ladicte salle, il faut une table, deux chaires; la salle tapissée de tableaux, de bras d'or bruny, deux flambeaux d'argent sur la table et un tapy dessus la table. A l'autre costé, une fontaine en pyramide garnie de ballustres de blanc et noir; auprès de la fontaine, deux sièges pour deux acteurs; tout le reste, antres, grottes et bois de haute futaye. Au premier acte et au troisiesme, des rossignols. Un panier garny de son ance et des fleurs dedans, comme des lys, des roses, des soucys, des œillets et autres, si l'on veut. Il faut aussy une fiolle et du vin dedans.

L'HEUREUSE CONSTANCE

Tragi-Comédie, vers 1635

A un costé du théâtre, il faut une chambre garnie d'une table, chaire, tabourets, tableaux, peinture, miroirs, tapi sur la table. Il faut un bassin d'argent, une couronne imperialle au cinquiesme acte. Proche de la chambre, une sortie d'un roy en forme de palais. A l'autre costé du théâtre, il faut un beau palais garny d'une chaire



à bras ou se sied une reyne, et, à costé du palais, il faut un village. Deux habits de pèlerines et deux bourdons. Au milieu du théâtre, un paysage en bois, antre, caverne, rocher, pour faire paraistre un pays esloigné. Une barbe pour un marchand, trois ou quatres lettres de papier et des trompettes.

HERCULE

Le théâtre doit estre superbe. A un des costés, il faut le temple de Jupiter, bastit à l'antique et enfermé d'arcades autour de l'autel, et que l'on puisse tourner autour de l'autel. Dessus l'autel, une cassolette et autres orenemens. Il faut faire le pied destail rond comme l'antique, ou est posé Jupiter. Sur l'autel caré, quatre petittes piramides garny de leurs petits vases où sont des flames de feu en peinture. Le temple doit estre caché. De l'autre costé du théâtre doit avoir une montagne où l'on monte devant le peuple et descendre par derrierre. Laditte montagne doit estre en bois de haute futaye, et, dessous la montagne, doit avoir une chambre funèbre remplie de larmes, le tombeau d'Hercule superbe. Trois pyramides, deux vases ou sort deux flames de feu en peinture, tous les travaux d'Hercule y doivent parestre. Ledit tombeau doit estre caché. Plus, au milieu du théâtre, doit avoir une salle à jour, bien parée de ballustres et plaques d'argent et autres ornemens de peinture. Au cinquiesme acte, un tonnerre, et après le ciel s'ouvre et Hercule descend du ciel en terre dans une nue; le globe doit estre emply des douze signes et nues et les douze vents, des estoilles ardantes, soleil en escarboucle transparente et autres ornemens à la fantaisie du feinteur. Plus, quatre chappeaux de fleurs, l'un de chesne et l'autre de laurier et les deux autres de fleurs; une prison proche du tombeau; une chaisne et une corde, un dard à la turcque et le carquois, une masse d'Hercule, la peau de Lion et son masque, deux chaires, un poignard.

DESSIN

DU POÈME DE LA GRANDE PIÈCE DES MACHINES DE

" *La Naissance d'Hercule* "

DERNIER OUVRAGE DE MONSIEUR DE ROTROU

Représentée sur le théâtre du Marais, par les Comédiens du Roy
A Paris, par René Baudry, tenant son imprimerie rue Ticquetonne
Par privilège du Roy, 1649

Le MEMOIRE DE MAHELOT ne donnant aucune indication relative aux SOSIES. **Il nous a paru intéressant de rappeler que les Comédiens du Marais, qui les avaient joués pour la première fois en 1636, les « remirent » en 1649 sous le titre :** LA NAISSANCE D'HERCULE, **avec un grand luxe de décorations et de machines, que la COMEDIE MUETTE DE L'AMPHITRYON incluse dans le BALLET ROYAL DE LA NUIT, en 1653, puis L'AMPHITRYON de Molière, en 1668, s'efforcèrent de surpasser.**

Parmi les ouvrages précieux que le Comte Georges de Rotrou, arrière-petit neveu du poète, prêta au Musée de Dreux pour les fêtes du tricentenaire, se trouve une plaquette de 12 pages in-8° où sont décrites les « merveilles » de cette représentation. M. J. Lelièvre a bien voulu en copier pour nous les passages les plus importants. L'intérêt documentaire de ces extraits ne peut échapper aux historiens de la décoration, de l'éclairage et de la machinerie. Entre autres détails on notera (dernières lignes de la description du quatrième acte) que, lors de ces représentations, « *le privilège des machines* » chassait les spectateurs de dessus le théâtre.

PREMIER ACTE

« Il est bien difficile de parler modestement des choses extraordinaires; celles qui composent la merveilleuse représentation de la *Naissance d'Hercule* sont si peu communes que vous n'y seriez pas préparez comme il faut, si nous ne vous advertissions que c'est à ce coup qu'il faut crier miracle et que de moindres acclamations ne sçauroient respondre à la magnificence du plus superbe spectacle qui ait jamais paru sur la scène.

La vitesse d'un éclair est seule comparable à la rapidité du mouvement, qui dérobant à vostre veue la toille qui l'arrestoit, vous laissera voir la ville de Thèbes...

L'agréable diversité des bastiments qui composeront cette belle Décoration, fera voir dans la politesse des Maisons et la magnificence des Palais, les traits les plus hardis et les plus réguliers de l'Architecture; la véritable ville de Thèbes, bastie de la main des Dieux, ne sçauroit estre plus dignement représentée; deux grandes et belles ruës moins fréquentées, à la vérité, que celles de Paris, mais en revanche, plus propres et plus unies, feront un objet si agréable à la vuë, que je doute s'il vous sera possible de l'en détacher pour la tourner vers le ciel.

Il sera pourtant trop beau pour n'avoir pas vostre attention à son tour,... le voyant si resplandissant et si diversifié, si paré de toutes ses planettes très judicieusement placées, si brillant d'une infinité d'Estoilles...

Vous verrey par ses ordres (de Jupiter) paroistre dans la première Scène de ce premier Acte, sur cette superbe Décoration, Mercure soustenu dans le milieu des Airs, commendant à la Lune de s'arrester, et de faire durer cette heureuse nuict que doit précéder la naissance d'Hercule.

Jamais la Lune en son plain n'a paru si lumineuse que vous la verrez dans cette machine...

Mais... confessons qu'on ne sçauroit assez admirer l'adresse de l'Ouvrier, qui devant représenter une nuict, a fait paroistre un Ciel estoillé, une Lune dans son plain, et par un artifice iusques à présent inconnu, sans donner autre clarté à son Théâtre que celle de ce globe lumineux, a si parfaitement imité la Nature...

... Mercure, après avoir donné à la Lune les ordres qu'il avoit receus, descend, percant les airs avec une rapidité incroyable, et... vous le verrez aussi tost sortir sous la forme de l'Esclave de Amphitrion, pour défendre l'entrée du Palais au véritable Esclave de ce Prince...

... Jupiter, à la fin de l'Acte, après avoir commandé à la Lune d'achever sa course et de faire place au Soleil suivy de Mercure, s'envolera au Ciel avec une vitesse qui surprendra sans doute toute l'Assemblée.

DEUXIESME ACTE

La ville de Thèbes disparoissant à vos yeux avec une merveilleuse promptitude, vous serez étonnez de vous voir en un moment dans une belle campagne qui s'estend du costé du Soleil levant, à plusieurs stades de la ville...

Les petites collines qui s'élèvent insensiblement en plusieurs endroits de la plaine... les délicieux vallons qui les costoyent... les petits ruisseaux qui serpentent en divers endroits de la plaine... font avoüer à tous ceux qui les considèrent que la Nature a pris plaisir à former ce séjour comme pour en faire le lieu de ses plus chers délices...

Et pour parler sans fiction de la facon que cette belle Campagne vous sera représentée par la Décoration qui paroistra à la première scène du second Acte, vous serez contraints d'avoüer que les finissements les plus délicats de la plus scavante peinture qu'on ait iamais veuë, n'ont rien de si naturel, ni de si achevé. Mais voicy le prodige.

La Lune... ayant achevé sa course, il s'élèvera du fond du Théâtre une nuée entre jaune et couleur de feu, une clarté rougeâtre dont la splendeur, faisant fuir devant elle les ombres de la nuict, la fera bien tost connoistre pour la lumière du Jour...

Mais à grand'peine aurez-vous loisir de faire ces observations à la vue de l'Aurore, une plus grande clarté que la sienne ne fait qu'annoncer la fera bien tost disparoistre; le Père du Jour... monte

sur nostre horizon revestu d'une lumière insuportable à la faiblesse de nos yeux...

... Voyant naistre l'Aurore et le Soleil sous leurs véritables formes..., Admirez l'excellence de l'Ingénieur qui les a si bien représentez sur ce Théâtre et dont l'esprit fertile en inventions a trouvé le moyen de donner à trois différents Astres, la Lune, l'Aurore et le Soleil, trois différentes sortes de lumières qui toutes chacune à son tour ont eu le mesme effet d'éclairer ses belles Décorations...

La fin de ce second Acte vous estonnera sans doubte, Jupiter paroissant dans le vague des airs, entre Mercure et Lucine, commande à cette Déesse de descendre chez Alcmène... à Mercure d'aller au Ciel... et... descend chez Alcmène par un chemin différent de celuy de Lucine, dans le mesme moment que Mercure s'envole au Ciel : ces trois mouvements si violents, si contraires, si soudains et si nouveaux, combleront les spectateurs d'une admiration infinie.

TROISIESME ACTE

Qui me donnera des termes pour parler dignement de ce que vous allez voir au commencement de ce troisiesme acte, ce n'est qu'un Parterre, mais quel Parterre, bons Dieux ?...

Après ce début, il ne m'appartient pas de le d'écrire, mais je ne sçaurois m'empescher de vous avertir que ces rangs de colonnes de divers ordres, annichées des plus beaux ornemens de l'architecture, avec un nombre infiny de figures antiques... sont les moindres raretez de ce magnifique Parterre...

Mais est-il rien de comparable à la beauté de ces perspectives, au vif argent de ces bassins, à la vivacité de ce nombre infiny de fontaines jalissantes (*sic*), à la diversité de ces agréables artifices d'eau et surtout à la prodigieuse quantité des fruicts de tant d'espèces différentes, n'avouërez-vous pas à voir ces grenades, ces oranges et ces citrons si gros, si bien formez et si meurs, que pour les conserver, il est avantageux que le privilège des Machines chasse le Courtisan de dessus le Théâtre, car autrement il ne se tiendroit jamais d'en cueillir pour en présenter aux Dames...

QUATRIESME ACTE

Tandis que Jupiter fait l'amour sur la Terre... la jalouse Junon... aiguise contre luy sa haine immortelle, et... fait un vacarme dans le Ciel qui met tous ses habitans en désordre...

Mais qu'est-ce que nous voyons : ces nuées qui se dévelopent et qui se poussant les unes les autres vers les cieux, semblent abandonner leur région ordinaire, ne vont pas naturellement; ces clartez qui se font petit à petit plus grandes, semblent-elles pas s'aprocher de nous, justes Dieux ! c'est le Zodiaque qui s'avance. Mais qu'est-ce encore que nous voyons, le Ciel Empirée s'est aproché de la Terre et pour sçavoir ce qui s'y passe, nous n'avons plus qu'à prester

l'oreille et les yeux... Ce Globe céleste s'estant remis à sa place, vous aurez loisir de considérer pendant tout ce quatriesme Acte, une fort grande et belle place publique entourée de fort belles maisons qui règne sur un port de mer, où des vaisseaux en confusion seront un objet merveilleusement agréable...

CINQUIESME ACTE

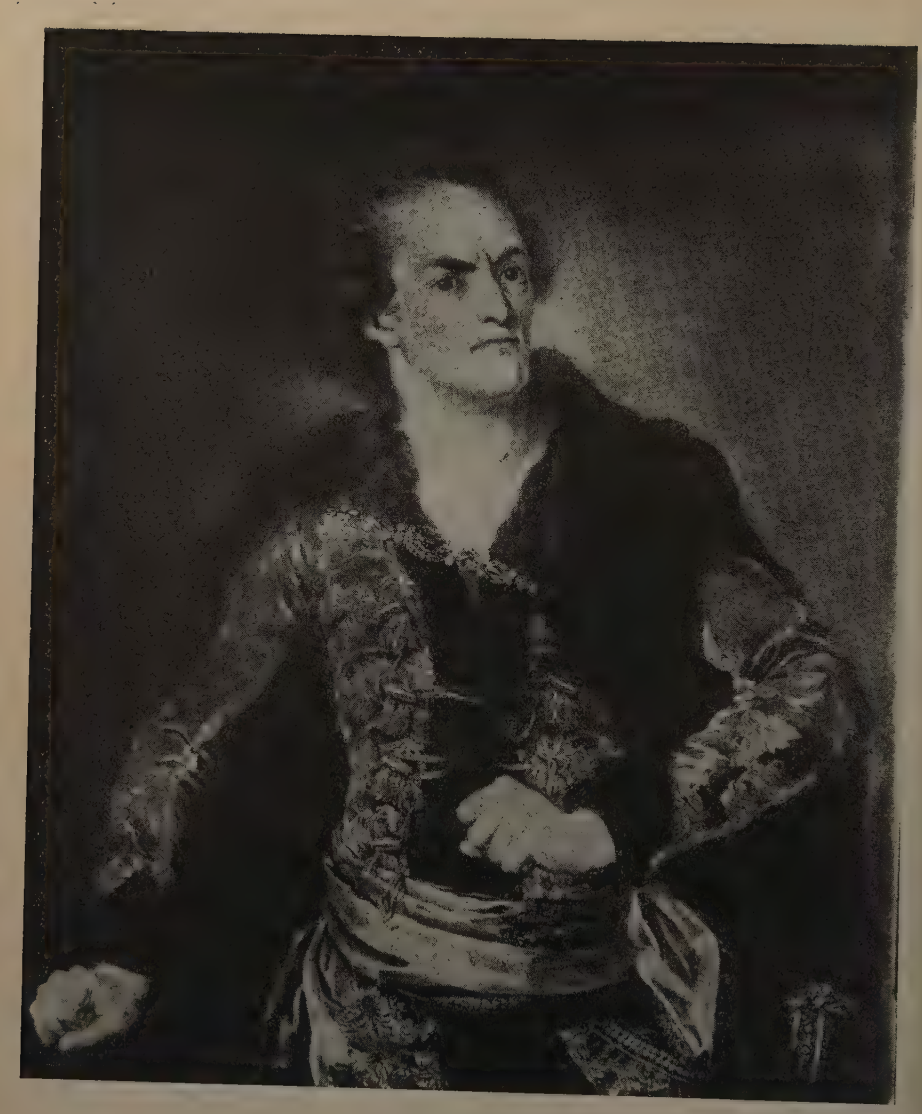
Vous avez veu dans le premier Acte la ville de Thèbes pendant la nuict à la clarté de la Lune qui ne fut jamais si resplendissante, vous avez veu dans le deuxiesme lever l'Aurore et le Soleil sur la plus belle campagne du monde, vous avez veu dans le troisiesme un Parterre infiniment au-dessus de la plus riche imagination et pendant ces trois Actes, Jupiter, Mercure et Lucine traverser les airs, descendre en terre, ou se guinder vers le Ciel avec des justesses et des rapiditez merveilleuses, vous avez veu pendant le quatriesme une fort belle place avec un port de mer très naïfvement représenté, vous avez veu le Ciel Empirée où tous les Dieux estoient assemblez, se détacher de sa place : après ces merveilles, que peut-on vous faire voir qui soit digne de vostre curiosité.

Ce sera le Palais d'Amphitrion, encore n'en verrez-vous qu'une partie, sçavoir un très magnifique Sallon qui sépare son appartement de celuy d'Alcmène...

Cependant voicy l'heure de l'accouchement d'Alcmène...

... Il faut que pour honorer Alcmène, il (Jupiter) se fasse voir à son mary avec cette majesté terrible, accompagnée de lumière, de foudres et des éclairs... que de prodiges ensemble, tout le Palais est remply de Serpens dont deux se faisant remarquer par dessus les autres, (1) s'aprestent à venger sur le petit Hercule la mort de leurs compagnons... mais le Maistre des Dieux, assis sur son Thrône adorable, commande à son Aigle d'épargner ce nouveau combat à son fils. Ce divin Oyseau du plus haut des voûtes azurées fond à tire d'aisle sur ces petits monstres, ils l'attaquent ensemble, il les presse à son tour, ils se défendent, mais enfin l'Aigle victorieux les prend entre ses serres, les estouffe. Et remontant au Ciel avec la mesme rapidité, va porter à l'irréconciliable Junon ces premiers essays de la valleur d'Hercule et de la protection de Jupiter...

(1) Sur l'emploi des serpents de différentes tailles, voyez notre étude sur la dynastie Hallé, R.H.T. 1948-49, N° III, p. 165.

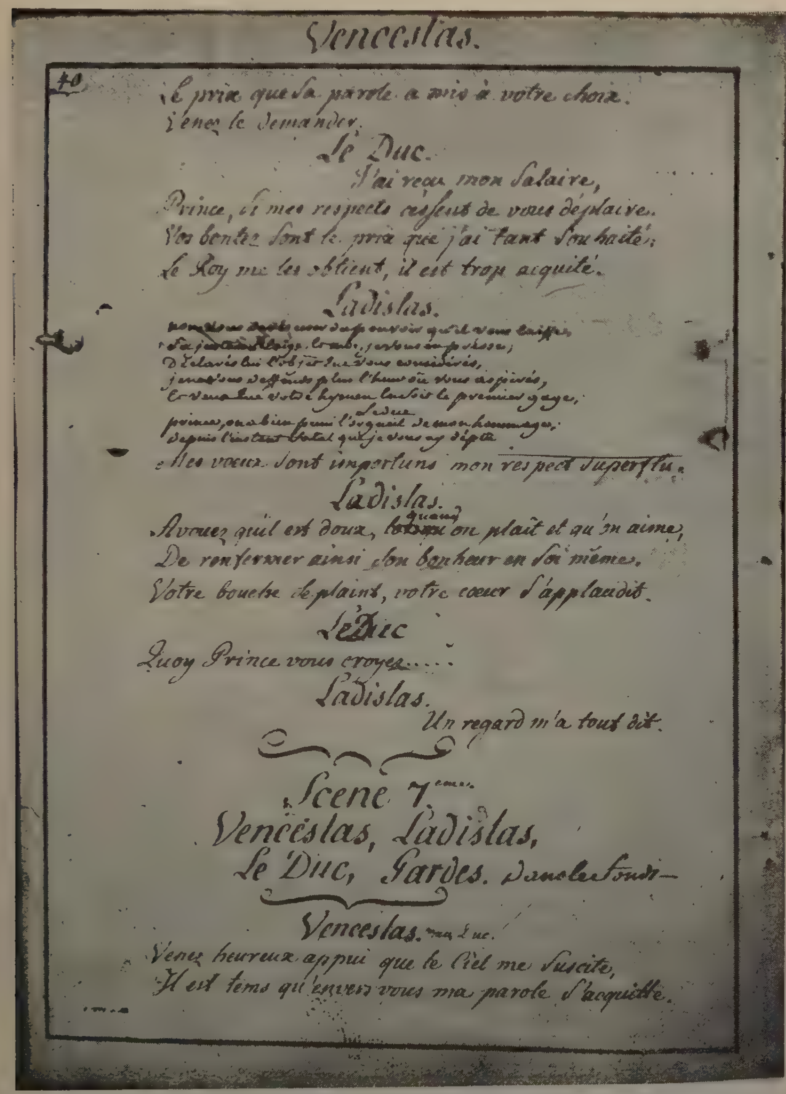


MONVEL
dans *VENCESLAS*

Né à Lunéville en 1745, mort fou à Paris le 13 février 1812, Jacques-Marie Boutet, dit de Monvel, fit ses débuts à la Comédie Française en 1770 et fut reçu en 1772. Il fut le père de Mlle Mars. Il prit une part importante dans le mouvement révolutionnaire : il est l'auteur des *Victimes Cloîtrées* (1790) et créa le rôle du vieillard dans *Le Jugement dernier des Rois* (1793). En l'An VIII *l'Espion des Coulisses* écrit : « Quel jeu savant ! Quelle connaissance profonde de l'art qu'il exerce ! Quelle âme brûlante ! Il faut tout son talent pour faire disparaître les disgrâces de son physique ». « C'est notre acteur le plus méthodique et le plus ingénieux », lit-on dans *La Lorgnette du Spectacle,* An VII.

MANUSCRIT DE CONDUITE DE VENCESLAS

pour la reprise de 1774 avec becquets autographes de Le Kain



Venceslas.

40

Le prix que sa parole a mis à votre choix.
Venez le demander.

Le Duc.

J'ai reçu mon salaire,
Prince, si mes respects cessent de vous déplaire.
Vos bontez sont le prix que j'ai tant souhaité;
Le Roy me les obtient, il est trop acquité.

Ladislas.

Mes voeux sont importuns mon respect superflu.

Ladislas.

Avouez qu'il est doux, quand on plaît et qu'on aime,
De renfermer ainsi son bonheur en soi même.
Votre bouche se plaint, votre coeur s'applaudit.

Le Duc

Quoy Prince vous croyez....

Ladislas.

Un regard m'a tout dit.

Scene 7eme.

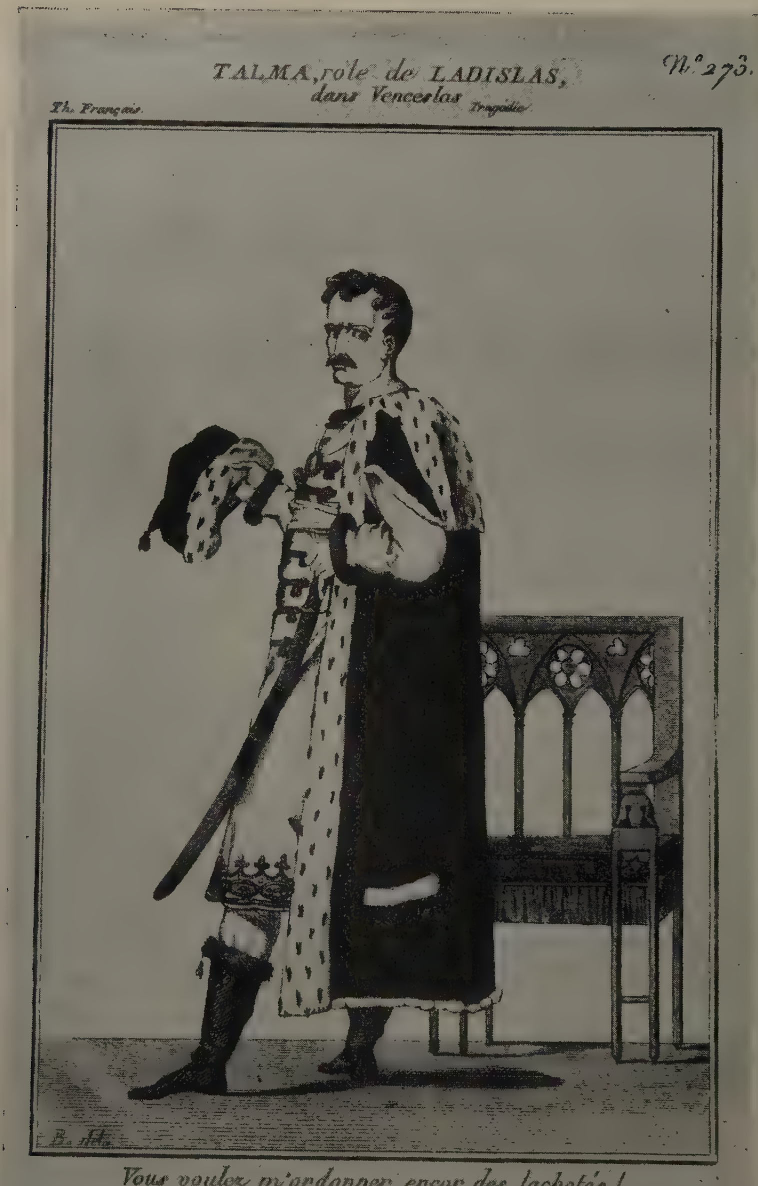
Venceslas, Ladislas, Le Duc, Gardes. dans le fond—

Venceslas. au Duc.

Venez heureux appui que le Ciel me suscite,
Il est tems qu'envers vous ma parole s'acquitte.

(*Archives de la Comédie Française*)

Marmontel avait « corrigé » le *Venceslas* de Rotrou. Colardeau avait accompli le même travail de « rajeunissement ». Or, raconte Geoffroy dans son cours de Littérature dramatique (I, p. 233, Paris, 1819), « Marmontel fit éclore un schisme parmi les acteurs. L'Olympe comique se divisa pour le *Venceslas retouché*, comme autrefois l'Olympe poétique pour le sort de Troie. Le Jupiter de la troupe, le fameux Le Kain, à la tête de la plupart des dieux, entreprit de foudroyer le téméraire correcteur. La Junon du théâtre, la célèbre Clairon, se déclara contre le *Venceslas gothique*, et prit sous sa protection Marmontel. Mais le traître Jupiter porta un coup funeste au *Venceslas retouché*; en jouant à la cour le rôle de Ladislas, il subsistua les changements de Colardeau à ceux de Marmontel; et à la ville il rétablit de son autorité la plupart des vers de Rotrou. Junon, qui ne s'attendait pas à une pareille audace, fut, pour la première fois de sa vie, déconcertée sur la scène. On avait bien eu l'attention de lui laisser ses répliques; mais ce que Ladislas disait d'après Rotrou, ne s'accordait pas assez avec ce que Cassandre devait répondre d'après Marmontel. La querelle eut des suites terribles. »



(Collection Martinet)



Caricature de Cham, 1845
Bibliothèque de l'Arsenal, Col. Rondel

BOCAGE
ET
LA REPRISE DU « VÉRITABLE SAINT GENEST »
(Odéon, 17 novembre 1845)

A la fin de la saison 1844-1845, Lireux renonçait à la direction du Théâtre de l'Odéon. A cette nouvelle, Théophile Gautier écrivait dans un de ses *Lundis*, ces lignes qui semblent n'avoir rien perdu de leur actualité :

« L'Odéon ne peut vivre ni mourir, c'est son défaut. Il a des éclipses et des époques d'intermittences; mais ses crises ne durent pas longtemps. Le moribond se reprend à la vie, sauf à retomber en léthargie quelques mois plus tard... Un essai va encore être tenté, et si, cette fois, il ne réussit pas, il faut raser l'Odéon et semer du chancre à la place.

... Le nouveau Directeur n'est autre que Bocage. On ne dira pas de celui-là qu'il ne connaît pas le théâtre... Bocage croit si bien à la possibilité de l'Odéon qu'il y engage quatre-vingt mille francs de son avoir, de cet argent conquis avec labeur et gloire pendant une longue période de succès... En effet, l'Odéon est un théâtre indispensable; les jeunes poètes, les écrivains hardis mais inconnus encore, tout ce qui a de la sève et de l'avenir a besoin d'une scène un peu aventureuse, d'une espèce de gymnase où puissent se hasarder les audaces inexpérimentées qui effrayeraient la prudence du premier

Théâtre-Français, réservé en quelque sorte aux réputations consacrées. »

Donc Bocage obtint le privilège de l'Odéon pour cinq ans, à dater du 1er juin 1845, avec une subvention de 60.000 francs bientôt portée à 100.000. Le Théâtre resta fermé jusqu'en novembre, et c'est à Théophile Gautier que nous allons encore emprunter le récit de la soirée de réouverture composée d'un *Prologue d'Ouverture en vers* (dû à Théophile Gautier), du *Véritable Saint Genest* de Rotrou et d'une petite pièce d'Octave Feuillet, *Un Bourgeois de Rome*, qui ne fut pas très bien accueillie et qui, d'ailleurs, ne le méritait guère.

« ... L'Odéon a enfin rouvert ses portes, et cela sans tambour ni réclames. Le nouveau Directeur ne semble pas rechercher la publicité, — du moins cette publicité prématurée qui crée des exigences difficiles et souvent impossibles à satisfaire. La salle a été restaurée, repeinte, presque mystérieusement; aucune pièce n'a été annoncée, une affiche posée trois ou quatre jours d'avance a seul fait connaître le soir de l'ouverture et la composition du spectacle. Cependant, la foule n'a pas été moins grande samedi, et la place de l'Odéon, d'ordinaire si tranquille, s'étonnait de tant de bruit et de mouvement... »

Théophile Gautier ne dit rien du Prologue dont il était l'auteur, sinon que « le public montra de l'indulgence pour ce morceau, dont le principal mérite était de servir de prétexte à une exhibition de frais costumes et de jolis visages. Les beaux yeux, conclut-il, avec modestie, ont distrait des mauvais vers »... qu'il ne trouve d'ailleurs pas si méchants qu'il veut bien le dire puisqu'il en donne quelques extraits dans son hommage au public,

« Sublime auteur qu'on n'a jamais nommé ».

Porel et Monval, dans leur *Histoire de l'Odéon*, ont cité des passages du dialogue entre *l'Esprit Chagrin*, joué par l'acteur Derosselle, et *le Directeur* joué par Bocage.

On y trouve les plaisanteries devenues classiques que des caricaturistes du temps se sont plu à illustrer :

L'ESPRIT CHAGRIN

L'Odéon qui ne veut ni vivre ni mourir,
N'est jamais plus fermé que lorsqu'il vient d'ouvrir.

LE DIRECTEUR

On a fait là-dessus mille plaisanteries,
Je le sais... Il poussait de l'herbe aux galeries;
Dix-sept variétés de champignons malsains
Dans les loges tigraient la mousse des coussins,
Une flore complète; — et plus d'un journaliste
Malicieusement en publia la liste.
Les ours du pôle arctique et les ours des cartons
Dans cet autre Spitzberg avaient pris leurs cantons,
Et par eux fut mangé le claqueur solitaire,
Hivernant dans la neige au milieu du parterre !
Trouvant l'endroit propice à des repas de corps,
Près des acteurs les rats grignotaient les décors.
Les poêles se chauffaient au moyen de veilleuses,
Simulacres de feux, lueurs fallacieuses !
L'abandon tamisait la poussière partout :
Des fils tombaient du ciel, une araignée au bout,
Et, terreur du pompier, le long des couloirs sombres,
Des directeurs défunts se promenaient les ombres !
Suis-je bien informé ? Du moins si je me perds,
Je plonge dans le gouffre avec les yeux ouverts.

L'ESPRIT CHAGRIN

Votre salle remplie, il vous faut une troupe, des acteurs.

LE DIRECTEUR

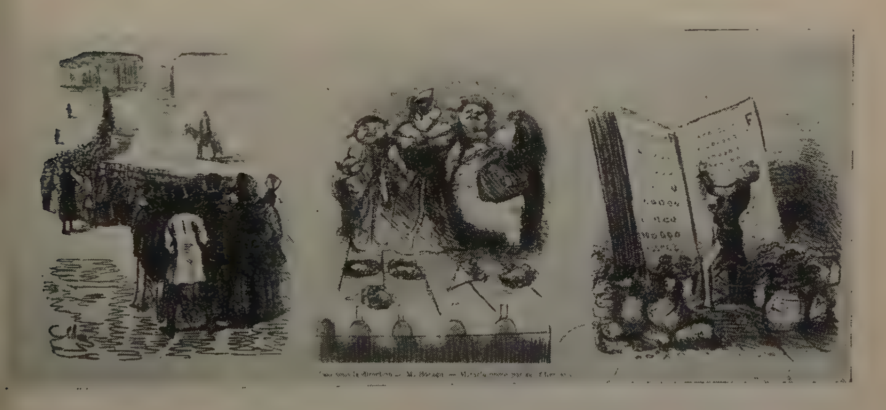
J'en ai trop, voyez plutôt ce groupe.

L'ESPRIT CHAGRIN

Comment s'appellent-ils ?

LE DIRECTEUR

Ils ne s'appellent pas !
Sur le char de Thespis ils font leurs premiers pas.
Si leurs noms sont obscurs, ils les feront connaître.
Attendons, nul ne fut célèbre avant de naître.
D'autres ont le passé, nous avons l'avenir.
Le temps coule, et l'espoir vaut bien le Souvenir.
Qui sait ? dans cette troupe encor timide et gauche,
Peut-être des Talma sont à l'état d'ébauche !



SAINT GENEST ATTIRE LA FOULE A L'ODEON, LES COMEDIENS ENGRAISSENT, LE CAISSIER EST DEBORDE.

(Caricature de Cham. Bibl. de l'Arsenal. Col. Rondel)

Ce que le prologue ne dit pas, c'est que ces futurs Talmas, Bocage ne les payait pas ou les payait mal.

Théophile Gautier note en passant une innovation de Bocage : le foyer du théâtre avait été transformé en exposition de peinture « heureuse idée qui permit d'utiliser de façon agréable les entr'actes, ce temps que l'ennui fait paraître long et qui semblera trop court à présent ». (1)

— Mais, reprend le critique, nous ne sommes pas ici au musée : la sonnette nous rappelle... » Et il aborde le sujet qui nous intéresse : *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou et l'éloge du poète.

« Nous ne savons pas, s'écrie-t-il, si le magnifique buste de Rotrou, par Caffiéri, qui se voit à la Comédie-Française, a été fait sur des documents authentiques (2) et s'il reproduit la véritable physionomie du poète; mais à coup sûr, on ne lui en voudrait pas une autre, et c'est bien là l'idée que ses œuvres, sa vie, et surtout sa mort, donnent de lui. Oui, Rotrou devait avoir cette tête fine et mâle, ces méplats accentués, cette élégance hardie, cette intelligence cavalière. C'est bien là l'homme des vers que nous avons entendus l'autre soir...

Une de ses tragédies oubliées a tenu hier en haleine, l'oreille et le cou tendus, le public le plus rebelle qu'il y ait au monde, le public des premières représentations composées comme elles le sont aujourd'hui. Un éclair de joie et d'orgueil a dû faire scintiller dans son orbite de marbre cette prunelle blanche que les sculpteurs donnent aux immortels et aux poètes divinisés, si le bruit des applaudissements est parvenu jusqu'au foyer où Rotrou trône sur son piédouche.

On a d'abord été étonné de ce style carré et magistral, de ce vers dru, abondant, spacieux, qu'on croit ordinairement l'apanage exclusif de Corneille, et dont il n'est que l'expression suprême. Cette grande manière demi-latine, demi-espagnole, hautaine avec familiarité, était celle du temps; vous la retrouvez comme ton local chez tous les écrivains de l'époque, jusque dans les lettres de commis et les mémoires de dépenses. Chez chacun, elle n'est plus prononcée que chez

---

(1) On y voyait entre autres œuvres, le tableau de Delacroix représentant Hamlet et le spectre sur la terrasse d'Elseneur, que la typographie devait rendre célèbre.

(2) Nous savons aujourd'hui qu'il en fut ainsi.

Rotrou qui, bien qu'il soit contemporain de Corneille et qu'il ait fait plusieurs pièces après l'apparition du *Cid,* semble, par ses archaïsmes et ses façons plus gauloises, appartenir à une période antérieure. La fougue cavalière de Rotrou accepte difficilement ces règles terribles des trois unités contre lesquelles Corneille se débat dans ses préfaces avec cette humilité que le génie seul est capable d'avoir vis-à-vis de la sottise et de la pédanterie.

La surprise était générale; à chaque vers radieux, à chaque coup d'aile touchant la voûte, les spectateurs ravis se récriaient et applaudissaient; on n'en revenait pas de trouver dans cette pièce, que l'on croyait surannée, tant de jeunesse et de sève; on s'attendait à la solennité un peu ennuyeuse d'une tragédie chrétienne jetée dans le moule classique, et l'on voyait un drame shakespearien avec changement de scène, double théâtre, dialogue coupé heureusement d'esprit et de naturel, métaphores n'empêchant pas le mot propre et l'expression franche, détails charmants, coquetteries héroïques, une variété de tons infinie; toute la gamme du style depuis le grandiose jusqu'au comique.

Cette résurrection, car c'en est une, a eu plein succès. Rotrou s'est élancé radieux du cercueil d'oubli où il dormait depuis plus de deux siècles. Cela engagera sans doute le directeur de l'Odéon à faire de nouvelles recherches dans le répertoire de ce brave poète...

Bocage a joué le rôle long et difficile de Saint Genest avec une habileté consommée; il a été simple, onctueux, pathétique, et, du moment où il a entendu la voix mystérieuse, rêveur, la face illuminée de rayons, le pas incertain comme celui d'un homme qui ne regarde plus que le ciel et nage dans un océan d'extase. C'est ainsi, en effet, qu'étaient ces sublimes cataleptiques qu'on appelle les martyrs, et qui plongeaient en souriant dans la gueule fumante des tigres :

Une tête où déjà l'auréole s'allume. (1)

... Mademoiselle Naptal, dans le rôle de la jeune actrice païenne, a montré de charmantes qualités de jeu et de tenue; elle a été coquette au commencement, persuasive ensuite, et touchante au dénouement, quand elle demande à César la grâce de Saint Genest.

---

(1) Ce vers est de Théophile Gautier.

Une décoration singulière et d'un effet pittoresque, où l'éclat argenté de la lune blanchissait une foule d'architectures à la Panini ou à la Piranèse, luttait avec la lueur rouge des trépieds et des lampadaires du théâtre construit pour la représentation du *Martyr de Saint Adrien*, ajoutait à l'intérêt du spectacle, qu'on néglige trop souvent dans les tragédies, nous ne savons pourquoi. Une belle décoration ne gâte pas les beaux vers, et les rimes ne perdent rien à être récitées devant des colonnes d'un style convenable.

Les costumes avaient été aussi l'objet d'un soin particulier. En fait de costumes romains, évitons, autant que possible, le calicot rouge, et laissons en paix les rideaux de croisée; à certains manteaux tragiques, il ne manque en vérité que la tringle et les anneaux. Saint Genest et sa troupe étaient vêtus de façon à ne pas mériter ce reproche... »

Nous n'avons pas eu le loisir de rechercher si les recettes de la reprise du *Véritable Saint Genest* confirmèrent l'enthousiaste compte rendu de Théophile Gautier. Ce que nous savons, c'est que moins de deux ans plus tard, Bocage renonçait au privilège de l'Odéon qu'il transmettait à Augustin Vizentini (1er mars 1847) et que le 1er avril 1849 il reprenait la direction du Théâtre et qu'il en était chassé — pour raison politique — par décret du 27 juillet 1850.

L. CH.



BOCAGE MARTYR
(*Caricature de Cham. Bibl. de l'Arsenal, Col. Rondel*)



Décor de René Rabault

HENRI GHEON ET SAINT GENEST

AYANT évoqué le *Saint Genest* de Rotrou inspiré de Lope de Vega et celui de Magnon, nous ne saurions omettre de rappeler que Henri Ghéon reprit à son tour ce sujet, avec *le Comédien et la Grâce.* Refusée en 1925 par l'Odéon, la pièce fut représentée pour la première fois en Belgique par la Gilde Saint-Nicolas (cf. le compte rendu de Tooneel Gids du 1er janvier 1931), fut ensuite jouée en Amérique en 1938, à Paris, à l'Odéon, en 1942, à Fribourg la même année, et enfin à Genève au Théâtre de la Comédie en 1943. Elle fut reprise par la « Compagnie du Masque au Genêt » dans une mise en scène de René Rabault et par de nombreuses troupes d'amateurs.

Ghéon n'est pas tendre pour Rotrou : « Avouons-le, écrit-il dans la préface de la première édition (*Collection : « Le Roseau d'Or* », 2, Plon, 1925), en relisant la tragédie célèbre, nous avons éprouvé une assez vive déception. La langue en est superbe, le vers entier, plein d'éloquence et quelquefois de poésie; mais la conduite inférieure au ton... Vice de

forme ? Il y a plus grave, vice de pensée et de conception. Rotrou ne s'est pas soucié de caractériser son personnage... comme savait faire Corneille dans le même temps. Polyeucte n'est pas seulement un martyr, le martyr; c'est un époux, un grand seigneur, un homme et un certain homme. Dans Genest, il y avait l'homme (un certain homme), le comédien et le païen : un cas d'espèce à exposer. Mais Rotrou semble ici indifférent aux cas d'espèce : en quoi il n'est pas créateur. Et qu'on ne nous dise pas que l'intervention de la Grâce le dispensait de pousser à fond l'analyse humaine. Ce serait condamner le dramaturge chrétien à fabriquer des types de saints en série, à couler les Acta au gaufrier. La surnature n'anéantit pas la nature; elle la pénètre, la dirige, l'exalte et se sert, pour la diriger et l'exalter, des éléments humains que la nature lui propose. Comment elle les met en jeu et d'une façon nouvelle pour chaque homme, voilà le ressort du drame sacré. Voilà ce qu'à aucun moment, dans son *Saint Genest*, Rotrou ne nous montre. De là notre déception et aussi notre grande audace, quand à défaut de lui, nous avons entrepris de le montrer.

Devant un chef-d'œuvre, on se dit : « Il est ce qu'il est et ce qu'il doit être. Il ne pourrait être autre. Je l'aurais fait tel si je l'avais fait (si j'avais reçu les dons nécessaires). Plus à y revenir ! » Il est permis de revenir à Saint Genest... »

Pour Ghéon, ce qui l'intéresse c'est de montrer un *acteur* aux prises avec la grâce. C'est un « drame professionnel » et un « drame personnel » : un comédien qui entre dans un rôle qui remue en lui des pensées vitales, qui sort de la fiction pour reprendre contact avec la vie, et par là se trouve abordé « le problème de la sincérité chez l'acteur » où Ghéon voit « le ressort principal de l'ouvrage ». Pour nous, écrit Ghéon, qui exerçons notre art « sur le plan de la vérité catholique, l'histoire de Genest n'est pas une fiction; car nous la vivons tous les jours ».

Du point de vue de l'histoire du théâtre contemporain, la pièce de Ghéon présente cet intérêt que l'auteur y exprime par la bouche de l'acteur romain nombre de ses idées personnelles — et aussi de celles de son ami Jacques Copeau — sur une conception renouvelée du théâtre, dans sa technique et son esprit.

S.

APPENDICE

DOCUMENTS INÉDITS

1. Les frères et sœurs de Rotrou

Nous avons relevé dans les registres de Dreux les actes de baptêmes des sept enfants de Jean Rotrou, marchand à Dreux, et d'Elisabeth le Facheu, sa femme : (1)

Marie, baptisée le 11 mars 1608; épousa en 1625 Nicolas de La Corée;

Jean, le poète, baptisé le 21 août 1609;

Claude, baptisé le 9 février 1611;

Marguerite, baptisée le 25 avril 1613, probablement morte en bas âge;

Pierre, baptisé le 29 juin 1615, seigneur de Sandreville, mort le 15 mars 1702;

Marguerite, baptisée le 3 février 1618;

Barbe, baptisée le 13 mai 1620; marraine d'une fille de Jean Rotrou en 1648.

2. La date de la mort de son père

1628 (26 août) « Inhumation d'honorable homme Jehan Rotrou, bourgeoys de Dreux » (*Registre des Obits, archives de la mairie de Dreux*).

Le poète resta donc orphelin alors qu'il avait à peine dix-neuf ans.

3. Rotrou magistrat

1639 (26 novembre). « *Par devant les Nottaires et gardenottes du Roy Nostre Sire en son Chastelet de Paris soubsignés, fut présent en sa personne Maistre Charles Le Besgue, sieur de Majainville, conseiller du Roy, lieutenant particulier civil et assesseur criminel au comté et baillage de Dreux, demeurant de présent à Paris au cloistre et paroisse Saint-Honoré, lequel a faict et constitué son procureur général spécial et irrévocable (...) auquel il a donné et donne pouvoir et puissance de résigner et remettre es mains du*

(1) La tradition familiale ajoute à cette liste Jeanne, religieuse à Chartres, dont nous n'avons pas retrouvé l'acte de baptême.

Roy, Nostre Sire, et de Monseigneur le Chancellier, lesdicts offices de lieutenant particulier civil et assesseur criminel audict comté et baillage de Dreux pour au nom et en faveur de Me Jean de Rotrou et non d'autres soubs la nomination et présentation touteffois de Très haulte et Très puissante princesse Madame la Comtesse de Soissons et dud. Dreux par engagement, requiert consentir et acorder toutes lettres de provision en estre en bonne forme expédiées, le tout soubs le bon plaisir de Sa Majesté et de mondit Seigneur le Chancellier et générallement sy promettant et obligeant... faict et passé à Paris, le vingt-sixième jour de novembre mil six cens trente-neuf en lestude des Notaires soubsignés et a ledict sieur constituant signé la minute des présentes demeurées vers Le Vasseur, l'un desd. nottaires soubsignez. Signé : Ogiez et Le Vasseur, avecq paraphes. »

(Cf. la lettre de Chapelain au marquis de Montauzier (20 novembre 1639) : « Le docteur, de poète comique, se fait lieutenant au bailliage de Dreux », lettre citée par Person, *Histoire du Venceslas de Rotrou*, p. 135, et par Chardon, *La Vie de Rotrou mieux connue*, p. 150.)

1639 (1er décembre). « *Anne de Montafié, comtesse de Soissons et de Dreux... à tous ceux qui ces présentes lettres (verront), Salut. D'autant qu'entre autres droicts dont Nous sommes en possession à cause de Nostre dict comté de Dreux... Nous appartient de nommer aux offices de l'ordinaire d'icelluy, touteffois et quantes et en quelque sorte qu'ils viennent à vacquer, Scavoir faisons que pour le bon rapport à Nous fait de Maistre Jehan de Rotrou et de ses seurs suffisance, loyauté, prudhommie, expérience au faict de judicature et bonne diligence, Iceluy pour ces causes et autres bonnes considérations à ce Nous mouvant, avons nommé et présenté, nommons et présentons au Roy, nostre souverain Seigneur, comme idoine, sufisant et capable, supliante et requerante humblement Sa Majesté que son bon plaisir soit de donner et confirmer aud. Rotrou les estats et offices de Lieutenant particullier civil et assesseur criminel aud. comté et baillage dud. Dreux que naguères soulloit tenir et exercer Me Charles Le Bègue, dernier paisible possesseur d'iceux vaccans à présent par la pure et simple résignation qu'il en a faicte au proffit dud. Rotrou...*

En tesmoin de quoy Nous avons signé ces présentes de Nostre main et a icelles faict apposer le cachet de Nos armes. Donné à Paris le premier jour de décembre mil six cens trente-neuf, signé Anne de Montafié, et scellé du cachet de ses armes et plus bas est escript Par Madame la Comtesse, Bageau, avecq paraphe. »

1640 (4 avril). *Lettres de nomination du roi, « au proffit dud. de Rotrou... pour lesdicts offices avoir tenir et doresnavant exercer, en jouir et user par luy aux honneurs, autorités, prérogatives, prééminances, franchises, libertés, exemptions, gaiges, droicts, fruicts, proffits, revenus et emolumens accoustumés et ausdicts estats et offices appartenans... tant qu'il Nous plaira... Donné à Paris, le quatrième jour d'apvril lan de grâce mil six cens quarente et de Nostre Reigne le trentième; et au Replicq est escript : Par le Roy, signé Saulger, avecq paraphe, et a costé est escript : Maistre Jehan de Rotrou desnommé es présentes a esté receu en l'office y mantionné, faict le serment accoustumé, jure fidélité au Roy, à Paris, en Parlement, le vingt huictième juin mil six cens quarente, signé Suget avecq paraphe et scellé du Grand scel de sire jaune sur simple queue.* » (Registre des audiences du Baillage de Dreux, 1640.)

4. Une épidémie de peste à Dreux en 1640-1641

Rotrou en fut le spectateur. A défaut de textes sur l'épidémie dont il fut la victime, ce passage d'un acte trouvé dans le registre du baillage pour l'année 1642, nous montre le désarroi qu'un tel fléau causait dans la cité drouaise.

Les fermiers des offices du comté, dont le revenu a été considérablement diminué par suite de la « contagion », demandent une réduction des sommes par eux dues pour lesdites fermes, « *vu que la maladie contagieuse... commancée en ceste ville dès le premier juin de l'an mil VI^c XL et continuée jusqu'au mois de febvrier mil VI^c quarante et un, qui faict neuf mois entiers... a esté tellement viollente quelle a faict quitter et abandonner le commerce ordinaire qui se faisoit en lad. ville de Dreux par la crainte et apréhension aux voisins de venir en lad. ville, les principaux magistrats de laquelle ont este contraint de quitter et de cesser l'exercice ordinaire de la justice. voir et mesmes aux recepveurs des tailles changer leurs bureaux hors lad. ville tant le mal y estoit invétéré... les recepveurs mesmes des gabelles ayant cessé leur exercice et recepte ordinaire en conséquence dudit mal contagieux...* »

5. La succession de Rotrou

1653. « *Du* XVIe *jour de juillet mil six cent cinquante trois, par devant Nous Charles Mallet, L(ieutenant) P(articulier)*

Entre dam^lle Marguerite le Camus, veufve de deffunct Me Jehan de Rotrou, vivant conseiller du Roy, lieutenant particulier, assesseur civil et criminel au baillage de Dreux, ayant renoncé à sa succession, demanderesse, requérante, comparante en sa personne, et par Me Louis Houard. procureur aud. baillage, son procureur d'une part, contre (Me Chrétien Adam. advocat en parlement, curateur aux enffants mineurs dud. deffunct et de lad. demanderesse) (1) *et Me Jehan Gendron, procureur aud. siège, curateur créé et ordonné par justice à la succession vaccante dud. deffunct sieur Rotrou deffendeur, comparant en sa personne et par Me Claude le Prince le jeune son procureur, et Me Guy Cailly, cons^r du roy et eslen en l'eslection dud. Dreux aussy créantier de lad. succession, deffense comparant par M^e* (ici un blanc) *aussy son procureur d'autre part; à l'appel de la cause, la demanderesse persistant en ses conclusions et requis sans préjudice de ses droicts que les meubles délaissés apprès le déceds dud. deffunct son mary et dont inventaire a este faict en ce siège le trezième jour de juillet mil VI^c cinquante* (1) *soient vendus pour éviter au dépérissement d'iceux et les deniers en provenant, à elle baillés en desduction de ce qui luy est deub pour ses conventions matrimoniales mentionnées en son contract de mariage du dix-neufiesme juillet mil six cens quarante... et par lesd. Adam et Gendron esd. noms a esté dict qu'ils ne pouvoient empêcher la vente desd. meubles ains requeroient icelle pour éviter au dépérissement pour en estre les deniers baillés à qui il sera ordonné se rapportant pour ce regard à justice des juges et par led. Cailly*

(1) Deux lignes rayées sur l'original.

a esté dict qu'il y a instance aux requêtes du Pallais, à Paris, entre luy, demandeur, d'une part, et lad. dam[lle] le Camus, deffanderesse. d'autre (part) en laquelle il requiert que lesd. meubles soient vendus et que les deniers qui en proviendront, ensemble ceux de la vente de l'office de lieutenant particullier, soient avec l'intérest desd. sommes, baillés et distribués aux créantiers dud. deffunct par forme de desconfiture au sol la livre et néanmoins, sans préjudicier à lad. instance de desconfiture ay a ses autres droicts, il consent que lesdits meubles soient vendus et que les deniers qui en proviendront soient mis es mains de lad. demanderesse comme à personne estrange et par forme de dépost à la charge de les représenter comme dépositaire de biens de justice à qui il appartiendra si faire se doibt... et par ladicte demanderesse a esté présenté comme dessus et protesté que tout ce qui a esté dict et alligné par ledict Cailly ne luy pourra préjudicier tant pour la reprise des deux mil livres de meubles mentionnées en son dict contract de mariage que autres clauses par iceluy soustenant qu'il n'y a lieu à la desconfiture pour les autres qu'elle dira en temps et lieu. Surquoy, faisant droict, Nous avons aux partyes donné acte de leurs dires, offres et consentement... et en conséquence disons que lesd. meubles dont est question et mentionnés aud. inventaire, seront vendus au plus (offrant et dernier) enchérisseur en la manière accoustumée (par) le premier huissier ou sergeant priseur vendeur sur ce requis qu'à ce faire commettons et pour cest effect avons lad. demanderesse condamné et condamnons de représenter lesd. meubles comme ils sont inventoriés par led. inventaire faict d'iceux led. jour treizième juillet mil VI[c] cinquante... et que les deniers provenant de la vente seront mis es mains de lad. demanderesse comme à personne estrange qui s'en chargera pour les rendre et représenter comme dépositaire de biens de justice avec les deniers provenant de la vente dud. office et les intérests desd. sommes pour estre le tout distribué auxdits créantiers par lad. forme de desconfiture et contribution au sol la livre si faire se doibt et qu'il soit ainsy ordonné par la sentence qui interviendra en lad. instance pendant auxd. requestes du Pallais.

Signé : Gendron, Cailly, Houard, Marguerite Camus.

1653 (12 novembre). Sentence du bailliage de Dreux qui renvoie devant « Messieurs des Requestes du Pallais, à Paris ».

« Catherin Hersant, veuve de M[e] Estienne, Nepveu, vivant m[e] appoticquaire demeurant à Dreux », demanderesse, d'une part, et M[e] Jean Gendron, curateur à la succession vacante de Jean Rotrou et demoislle Margueritte Le Camus, veuve dud. défunt sieur Rotrou, d'autre part, ces deniers étant requis par ladite Hersant de payer « la somme de cinquante-cinq livres à elle deubs par la succession dud. deffunct sieur Rottrou... sur les deniers provenant des meubles de ladite succession... estant question de remeddes par elle fournis aud. deffunct sieur Rottrou en la maladye dont il est déceddé... »

(Registre du bailliage de Dreux, 1653.)

On trouvera d'autre part dans Chardon (op. cit. p. 189) le résumé de l'acte de revente par Marguerite Le Camus de la charge de son mari, le 23 décembre 1650.

P.C.C.
J. Lelièvre.



LE THEATRE A COPPET

Madame de Staël

ACTRICE, AUTEUR ET CRITIQUE DRAMATIQUE



MADAME DE STAEL, à quatorze ans

Ce portrait conservé au château de Coppet, est dû à Carmontelle qui fut un des plus passionnés animateurs et fournisseurs de *Proverbes* (1) pour les théâtres de société qui se multiplièrent au lendemain de la Révolution. A son talent d'auteur, Carmontelle joignait celui de peintre; on lui doit des portraits de presque tous les hommes et de toutes les femmes célèbres au XVIIIe siècle.

---

(1) Il en composa plus de 80, 6 vol. in-8° (1768) et 2 vol. in-12° (publiés après sa mort) à quoi il convient d'ajouter *Le Théâtre du Prince de Clenezow*, 1771, et son *Théâtre de Campagne*, 1775, 4 vol. in-12°.



LE THEATRE A COPPET

Mme de Staël a toujours aimé le théâtre. Non seulement elle avait l'ambition d'être un auteur dramatique, mais elle a toujours rêvé d'interpréter elle-même les rôles qui lui plaisaient et excitaient son imagination.

Elevée sévèrement dans le salon de sa mère, il semble que le théâtre fût une des seules distractions permises à cette trop sage petite Germaine. A six ans, elle découpait des marionnettes en papier et composait pour elles de naïfs dialogues. A onze ans, elle rédigeait déjà des comptes rendus de toutes les pièces qu'elle voyait. Avec Mme Huber, son amie d'enfance, elle se plaisait à apprendre des scènes entières de tragédies et à les déclamer « tant bien que mal, mais toujours avec enthousiasme », et Mlle Clairon lui enseignait l'art de réciter les vers. « *Un jour, raconte Mme Huber, Mme de Staël m'attendait avec une impatience plus vive qu'à l'ordinaire; enfin j'arrive, je vois sa petite tête passer au travers d'une porte entr'ouverte qu'elle n'osait franchir et son bras qui me fait signe d'avancer; j'accours toute effrayée en lui demandant : Qu'y a-t-il ? Qu'est-ce donc ? Oh ! C'est une chose superbe, connais-tu ces vers, sais-tu d'où ils sont ? Et ces deux vers de Rhadamiste et Zénobie étaient au nombre de ceux de Crébillon dont le principal mérite consiste en*

une certaine pompe d'expression qui n'est plus usitée. Elle me les répéta plusieurs fois en appuyant sur chaque mot avec un ravissement qu'elle me fit vivement partager. Mais ce n'était pas le tout que cet enchantement, il fallait savoir dans quelle tragédie on disait de si belles choses ? Quel en était l'auteur ? Et je n'étais pas là-dessus plus savante qu'elle. Mme Necker, qui nous l'aurait appris, était absente. Passer toute la soirée dans cette ignorance, s'occuper d'un autre objet, c'était impossible; comment faire ? Aller dans la bibliothèque de sa mère, grimper sur l'échelle, jeter tous les théâtres à terre, nous asseoir au milieu de tous ces volumes épars, les feuilleter sans pouvoir trouver l'objet de nos désirs, lire en passant une foule de vers qui nous faisaient oublier ceux que nous cherchions, et qui nous donnaient envie de lire la pièce entière, aller dans notre ardeur enfantine jusqu'à nous persuader que nous apprendrions par cœur vingt tragédies d'un bout à l'autre : tel fut l'emploi d'une soirée dont le souvenir lui causait toujours un sentiment de bonheur et de tristesse. »

Naturellement Germaine Necker écrit aussi des comédies; elle les compose avec sa petite amie en se promenant dans le parc de Saint-Ouen. Une fois les comédies faites, on les apprend par cœur et on les joue le soir devant M. et Mme Necker, Marmontel, Buffon et l'abbé Raynal. Necker est celui qui prend le plus de plaisir aux spectacles; il applaudit sa fille avec transport et la comble de caresses et d'éloges quand, après la pièce, elle vient l'embrasser. Les polémiques que soulevait alors l'œuvre de Shakespeare ne pouvaient laisser indifférente une petite tête aussi surchauffée. Quand M. et Mme Necker, en 1796, font un voyage en Angleterre, Germaine les accompagne; le but avoué du voyage (il y en avait peut-être d'autres plus secrets) est de voir les grands rôles de Shakespeare joués par l'acteur Garrick. On l'y vit onze fois en moins de trente jours : Germaine Necker en garda une impression si profonde que trente ans plus tard, dans son livre *De l'Allemagne*, elle consacra plusieurs pages à la comparaison du jeu de Garrick et de celui de Talma.

Mais d'autres préoccupations assaillirent bientôt cette jeune femme : son mariage avec l'ambassadeur de Suède à Paris, le rôle politique qu'elle va jouer avant de s'affirmer dans sa carrière littéraire. Mais quand, après la Révolution, nous la retrouvons à Coppet où elle fait des séjours forcés, elle monte un théâtre dans son château et y joue elle-même

les tragédies et les comédies qu'elle compose : *Jane Gray, Montmorency, Sophie ou les Sentiments secrets.*

Mlle Georgette Ducrest, nièce de Mme de Genlis, nous a conservé le souvenir de ces représentations :

« *Pour se distraire de l'ennui qu'elle éprouvait, Mme de Staël faisait jouer la tragédie et la comédie sur son théâtre de Coppet. J'y ai vu plusieurs représentations qui, je l'avoue, ne me parurent pas bonnes. Mme de Staël et Mme Récamier jouèrent* Andromaque; *Mme Récamier était si remarquablement belle qu'on s'occupait peu de son jeu. Celui de Mme de Staël me parut exagéré. Elle parlait et gesticulait beaucoup trop. Les acteurs étaient M. de Sabran, Benjamin Constant, Charles de la Bédoyère et M. de Sismondi, ce dernier fort amusant par la pureté de l'accent gènevois qu'il avait conservé dans toute son intégrité, ce qui défigurait étrangement les beaux vers de Racine. M. de Schegel était le souffleur. Je vis encore représenter* Gustave Wasa *qui n'était autre qu'*Edouard en Ecosse, *dont on avait changé les noms. (Cette pièce était défendue par la craintive police de Napoléon.) Enfin un drame de Mme de Staël dans lequel M. Benjamin Constant remplissait le rôle du prophète Elisée. Il parlait si difficilement qu'il était désagréable de l'entendre déclamer. Certes, on ne pouvait prévoir, à cette époque, qu'il serait un de nos orateurs les plus distingués.*

Pour assister à ce spectacle, il fallait partir de Genève à midi afin d'arriver à Coppet de très bonne heure. On s'installait dans la salle qui était fort petite. On y mangeait du pain et du chocolat que l'on apportait dans son sac et on ne s'en allait qu'à minuit, harassé de fatigue, mourant de faim, et se promettant de recommencer à la première occasion, afin d'être au nombre du peu d'élus admis à ces solennités, pour lesquelles on donnait deux fois plus de billets qu'il n'y avait de places. »

Un Neufchâtelois, M. Gaudot, qui était venu s'installer près de Coppet pour mieux jouir de la saison dramatique, est moins acerbe en ses appréciations. Il a vu Mme de Staël jouer Phèdre. « C'est, écrit-il, le rôle que Mme de Staël aime le mieux, celui qui rend le mieux, au dire de tout le monde, celui qui convient le mieux à son physique » èt il n'hésite pas à la mettre « au niveau des meilleures actrices » en lui reprochant toutefois « de trop marquer l'hémistiche, de laisser quelquefois tomber la voix à la fin du vers, mais surtout de forcer dans les passages passionnés ».

Elle joue « avec âme » et « entraîne » son public. Quant à Mme Récamier qui joue Aricie, elle est « ingénue, charmante, trois fois charmante, mais voilà tout ! ».

Charles de la Bédoyère, dans ses lettres à sa mère, évoque les rôles qu'il joue à Coppet et Mme de Necker de Saussure, dans sa notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël, décrit la qualité du plaisir que Mme de Staël trouvait comme actrice au milieu de la petite troupe d'amis qu'elle avait formée elle-même :

« *Jouer la tragédie, exciter, en parlant une langue divine, de profondes émotions, se mettre tellement en harmonie avec les sentiments d'une assemblée nombreuse, qu'un regard, un geste, une inflexion de voix retentisse au fond de tous les cœurs, était, selon Mme de Staël, un développement de l'existence, une jouissance exaltée et sympathique dont rien ne peut donner l'idée.*

Elle produisait véritablement de très grands effets; l'enthousiasme dont elle était saisie imprimait à sa figure un caractère frappant et élevé; la blancheur éclatante de ses bras, ses gestes nobles et gracieux, ses poses pittoresques et son regard surtout, son regard tour à tour sombre, pénétrant, enflammé et toujours naturel, donnaient à l'ensemble de sa personne un genre de beauté en rapport avec l'art et tel que le poète tragique l'eût choisie; sa voix sonore et nuancée remplissait la salle, et jamais on n'a maîtrisé avec plus de force l'attention des spectateurs... Son jeu était spirituel et pathétique au dernier point; elle faisait verser beaucoup de larmes, et la vérité de son expression remuait le fond du cœur. La troupe entière était électrisée par elle; un assemblage un peu hétérogène se mettait en harmonie sous son influence et, de même que dans la conversation elle faisait de tous ses interlocuteurs des gens d'esprit, sur son petit théâtre, elle changeait en héros tous ses amis.

Comme elle déclamait d'inspiration, son jeu variait beaucoup d'une représentation à l'autre; assez sujette à se blaser sur les effets prévus d'avance, elle se plaisait tour à tour à tromper et à surpasser dans l'ombre ces mots fameux qui sont regardés comme l'épreuve du talent, et puis elle relevait avec tant d'éclat telle autre expression jusqu'alors peu remarquée, qu'elle la faisait paraître sublime. S'éloignant à chaque instant par là des routines théâtrales, elle trouvait moyen d'être originale avec ce que tout le monde sait par cœur.

Mais rien n'était plus piquant que de lui voir jouer la comédie; toute sa verve, toute sa gaieté éclataient dans son jeu; les rôles de soubrettes l'amusaient surtout, et il y avait déjà du comique dans le contraste, senti par elle et par tous, du petit manège des ruses intéressées du personnage, avec l'élévation des pensées et des sentiments de l'acteur.

Peut-être, pour la perfection de l'art, se laissait-elle un peu trop reconnaître dans ses rôles; elle transportait des personnages en elle, plutôt qu'elle ne se transportait dans ses personnages; et il est étonnant qu'elle ait pu rendre toutes les nuances de caractères les plus opposés au sien, en restant Mme de Staël dans son plus parfait naturel, mais c'est ainsi qu'elle a été dans ses écrits et dans la société, toujours variée et toujours elle-même. »

On doit à l'auteur de *Corinne* de nombreux essais dramatiques publiés (2 tomes sur 18 in-8°) dans l'édition complète de ses œuvres (Paris 1820-1821).

C'est, en 1806, *Agar dans le Désert,* scène lyrique jouée plusieurs fois à Coppet. Mme de Staël personnifiant Agar et sa fille Albertine Ismaël, Mme Récamier, « ses beaux cheveux dénoués », étant l'Ange. On raconte qu'Albertine exprimait si bien les souffrances d'Ismaël que sa mère fut sur le point de s'évanouir en scène. La pièce fut moins bien accueillie en 1808, à Vienne, quand Mme de Staël eut l'idée de la redonner dans le salon de la Comtesse Zamoïska. Devant ce public raffiné et traditionnaliste, la déclamation de l'auteur parut outrée. L'échec fut encore plus cuisant dans la représentation qui suivit chez la Princesse de Furtemberg.

Un spectateur malveillant note que Mme de Staël étant chaussée de sandales dans le rôle d'Agar, on voyait son gros orteil « en convulsion » et il eut souhaité qu'on ne vît point sa figure, « masse lourde, massive, laquelle nuit infiniment à l'agrément de son jeu ». Et un mauvais plaisant déclarait que la pièce aurait dû avoir pour titre *La Justification d'Abraham.*

Vinrent ensuite, en 1807, *La Sunamite* et *Geneviève de Brabant.* Claude de Barante, Préfet de Léman, fut choqué par la première; il lui reprochait d'aller « contre les convenances théâtrales et sociales » en montrant une mère pousser sa fille à la débauche. En revanche, un Bernois, M. de Trendenreich, a noté l'affluence qu'attira, à Coppet, *Gene-*

viève de Brabant, dont « les trois actes furent entendus avec le plus vif intérêt et applaudis avec fureur ». Bien qu'il jugeât le dernier acte trop long, il reconnaît que la pièce est intéressante, bien conduite, que l'auteur a une imagination très brillante, des images sublimes et des phrases admirables ». Une spirituelle comédie de M. de Sabran, *Deux Fats ou le Grand Monde* (où jouait Mme Récamier, « belle au possible ») terminait le spectacle. Mais malgré le plaisir qu'il y avait à voir et à entendre, M. de Trendenreich, qui était resté debout de trois heures et demie jusqu'à dix heures, ne dissimule pas qu'il ne fut pas fâché de voir tomber le rideau...

C'est à partir de 1811, à l'époque où son livre, *De l'Allemagne* venait d'être mis au pilori par ordre de Napoléon, que Mme de Staël écrit *Le Mannequin, Le Capitaine Kernadec* et *La Signora Fantastici.. Le Capitaine Kernadec ou sept ans en un jour* offre un amusant point de départ :

On persuade à un vieux loup de mer, qui veut empêcher sa fille d'épouser celui qu'elle aime, qu'il a dormi sept ans, ce qui donne lieu à des quiproquos souvent plaisants.

Le Mannequin, bien que se passant à Berlin sous le règne du Grand Frédéric, est une satire des émigrés. Pour bien comprendre ce petit proverbe, il faut se remettre dans l'esprit d'un Français de 1810 vis-à-vis des émigrés de 1793. Mme de Staël exilée, qui aspirait si passionnément à vivre en France, ne pouvait sympathiser avec ces exilés volontaires qu'on rencontrait dans toute l'Europe et qui offraient trop souvent, comme elle le dit très bien, la caricature des défauts et des qualités des Français.

Déjà dans *Corinne,* nous avions vu surgir ce type avec le Comte d'Erfeuille, léger, fat, frivole, bavard, dépensier, qui « a des paroles sur tout et des idées sur rien », ne veut pas apprendre les langues étrangères et se borne à dire de tout que c'est moins bien que ce que l'on fait ou dit à Paris. Dans *Le Mannequin,* le Comte d'Erfeuille, qui prétend en remontrer au Grand Frédéric en fait d'art militaire, à Voltaire en fait de littérature, se laisse sottement berner par un peintre de Berlin qui lui fait prendre un mannequin pour fiancée.

C'est une Corinne bourgeoise, musicienne, comédienne, poète, que la *Signora Fantastici;* elle arrive dans une petite ville suisse où depuis deux cents ans on fait chaque jour la même chose. Elle tourne la tête aux deux fils de la maison, puis à leur père, et à leur mère elle-même, et jusqu'au com-

missaire qu'on envoie pour l'arrêter. Elle les entraîne tous à sa suite jouer la comédie en Italie. Ce n'est là qu'un « proverbe » à la Carmontelle, une plaisanterie dramatique sans prétention, dans le genre des farces italiennes, écrite en une matinée pour être jouée le soir même, entre amis, pour distraire une aimable Génevoise souffrante, Mlle Amélie Fabri.

Mme de Staël jouait avec beaucoup d'entrain le personnage de la Signora. Ce divertissement d'un soir faillit brouiller Mme de Staël avec la Société Zurichoise. On voulut y voir une âpre satire de la vie bourgeoise en Suisse allemande et cela d'autant plus que l'un des comédiens amateurs, Frédérick de Chateauvieux, imitait à merveille l'accent de Zurich. (1)

C'est aux environs de 1811 que Mme de Staël composa son drame de *Sapho* dont l'idée première est empruntée à *Corinne*. On ne peut lire cette pièce bien oubliée sans être frappé, me semble-t-il, de la qualité du style et du sentiment très juste de l'antiquité qui s'en dégage.

De nombreuses pages de *De l'Allemagne* — plus de la moitié — se rapportent au théâtre. Mme de Staël y analyse l'œuvre de Gœthe, de Schiller, de Klopstock et de Wiedland, dont elle commente et traduit pour la première fois les scènes les plus importantes. On y trouve tout un chapitre consacré à l'art de la déclamation où elle confronte le jeu de tous les grands acteurs de son temps. Peut-être mériterait-il d'être plus souvent consulté par les historiens du théâtre en ce qui concerne Garrick, Talma ou Iffland.

Mme de Staël fut une admiratrice passionnée de Talma et quand celui-ci vient jouer à Lyon, en 1809, elle fit des démarches, par l'intermédiaire de la Reine Hortense, pour obtenir de Napoléon l'autorisation de passer en France à cette occasion. Elle lui écrivit deux lettres (4 et 8 juillet) qui témoignent à la fois de son enthousiasme et de sa compréhension profonde de l'art de l'acteur. En voici un extrait relatif à l'interprétation du personnage d'Hamlet (2) :

---

(1) Lettre de Mme de Staël à Werner, *La Signora Fantastici* fut reprise, en famille, le 23 mai 1929, avec la Comtesse de Pange dans le rôle de la Signora et Germaine Dermoz dans celui de Zéphyrine (N.D.L.R.).

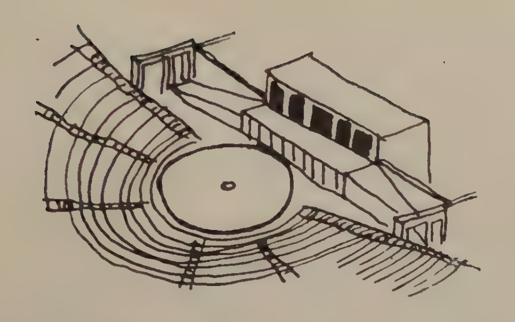
(2) Ces lettres, que Talma rendit publiques, ont été publiées par Alfred Copin, *Talma et l'Empire*, Paris, 1881.

« Il faut que je vous dise, Talma, qu'hier vous avez surpassé la perfection, l'imagination même. Il y a dans cette pièce, toute défectueuse qu'elle est, un débris de tragédie plus forte que la nôtre, et votre talent m'est apparu dans ce rôle d'Hamlet comme le génie de Shakespeare, mais sans ses inégalités, sans ses gestes familiers, devenu tout à coup ce qu'il y a de plus noble sur la terre. Cette profondeur de nature, ces questions sur notre destinée à tous, en présence de cette foule qui mourra et qui semblait vous écouter comme l'oracle du sort; cette apparition du spectre, plus terrible dans vos regards que sous la forme la plus redoutable; cette profonde mélancolie, cette voix, ces regards qui décident des sentiments, un caractère au-dessus de toutes les proportions humaines, c'est admirable, trois fois admirable. Je vous aime dans les rôles où vous êtes encore votre pareil, mais dans ce rôle d'Hamlet vous m'inspirez un tel enthousiasme que ce n'était plus vous, que ce n'était plus moi : c'était une poésie de regards, d'accents, de gestes, à laquelle aucun écrivain ne s'est encore élevé. Ce n'est pas un acteur que vous êtes : c'est un homme qui élève la nature humaine en nous donnant une idée nouvelle. »

On ne saurait terminer ce rapide aperçu de la connaissance et du goût que Mme de Staël avait pour le théâtre sans rappeler que Zacharias Werner vint à Coppet en juin 1809 et que c'est sur le théâtre privé de Coppet que fut créée son étrange pièce, *Le 24 Février*, qui ouvrit la voie au drame romantique et dont Victor Ducange se souvint quand il écrivit le dernier acte de *Trente ans ou la vie d'un joueur*. L'auteur et Guillaume Schlegel tenaient les premiers rôles et l'on a prétendu que leur hôtesse ne fut pas sans avoir collaboré à cette œuvre singulière. Quoi qu'il en soit, Mme de Staël a, en quelques lignes, fort heureusement et fort justement, croyons-nous, défini l'étrange génie du poète allemand dont l'influence fut, en son temps, si considérable sur l'évolution du théâtre en Europe.

Et n'oublions pas que c'est en voyant une scène de Shakespeare que l'amant de Corinne découvre le drame de la jalousie. Auteur, actrice, critique, Mme de Staël qui révéla au monde littéraire français le théâtre allemand, alors totalement inconnu, a contribué à ouvrir les voies au mouvement romantique. Et sans doute n'est-il pas exagéré de dire que, dans l'art dramatique, comme en tant d'autres domaines, elle fut, à la fois, créatrice et prophète.

COMTESSE JEAN DE PANGE.



ARCHITECTURE THEATRALE

Il convient de saluer l'initiative prise par l'Institut International du Théâtre, d'une exposition d'architecture théâtrale moderne, organisée dans un temps très court et avec des moyens financiers insuffisants, en fonction d'une aussi ambitieuse entreprise.

L'abondance des notions diverses considérées risquait de submerger le point essentiel, c'est-à-dire le rapport de l'auditoire et de l'aire dramatique. De là une impression de confusion. Des schémas spécialement établis à l'occasion de cette exposition auraient heureusement contribué à poser le problème.

On ne s'étonnera pas de trouver ici le regret qu'on n'ait pas cherché davantage à assurer la liaison entre les réalisations modernes et le passé, en mettant en valeur ce qu'on peut nommer les leçons des grandes époques, par rapport à l'édifice, à sa destination et à ses usagers, et cela du point de vue instrumental, *c'est-à-dire par l'étude comparée, des des origines à nos jours, de la fonction dramatique et de son organisme; on eut souhaité, en somme, voir reprendre la méthode de Cuvier : étude de l'évolution des formes, recherche et mise en lumière des lois de cette évolution.*

On peut enfin regretter qu'une place plus importante n'ait pas été réservée aux scènes provisoires et accidentelles, plus significatives des tendances actuelles de la scénographie appliquée à l'évolution d'une dramaturgie encore à l'état fluide qui cherche à se cristalliser.

Il n'en reste pas moins qu'à l'occasion de ce compte-rendu, Mlle Hélène Leclerc a fait un travail d'un grand intérêt. On ne saurait trop l'en remercier et l'en féliciter. Il est une sorte d'introduction à une étude que notre Société se propose de poursuivre et de présenter.

Louis JOUVET.

PROPOS

AUTOUR D'UNE EXPOSITION (1)

A une époque de recherche, d'incertitude inquiète dans l'art dramatique, au milieu des bouleversements sociaux, psychologiques et techniques qui remettent en question toutes les données périmées sur lesquelles a vécu l'architecture théâtrale depuis plusieurs siècles, une confrontation des divers points de vue, un examen des problèmes fondamentaux de l'art scénique s'imposaient. C'est ce qu'a compris l'Institut International du Théâtre, en organisant récemment, à l'occasion du IIIe Congrès International du Théâtre, sous les auspices de l'U.N.E.S.C.O., une exposition internationale d'Architecture théâtrale moderne.

Première manifestation de cet ordre, créée dans les salles de la Maison de la Pensée française, sous l'impulsion et par les soins éclairés de MM. Pierre Sonrel et René Thomas, et que demain vont se transmettre les grandes capitales d'Europe, cette exposition a-t-elle répondu entièrement à son but ? Quelles données nouvelles pouvons-nous dégager de son enseignement au carrefour de l'art dramatique qui est celui de notre temps ? Nous essaierons de l'examiner.

L'extrême complexité des problèmes que pose et que doit résoudre la construction des théâtres actuels, qui doivent satisfaire à une tradition dramatique longue de plus d'un millénaire, mais répondre aussi aux tentatives éclectiques et souvent indécises de nos dramaturges et hommes de théâtre, rendait l'entreprise délicate.

Cette manifestation nous apparaît comme un appel, un cri d'alarme au génie dramatique, à tous ceux qui créent le théâtre et l'animent, et doivent dicter à l'architecte, au technicien de la scène, artisans de la matérialisation de leurs idées, un programme clairement exprimé. (2)

La portée vivante et féconde d'une exposition où plans, cartes et maquettes d'architecture gardent nécessairement un caractère anatomique assez froid, a été réalisée grâce à une série de conférences, de démonstrations et de rencontres organisées en liaison

---

(1) On ne trouvera dans ces notes qu'une simple esquisse par laquelle MM. Pierre Sonrel et René Thomas nous ont fourni de précieux renseignements. L'illustration de cet article a été établie en collaboration avec M. René Thomas qui, avec une extrême obligeance, nous a fourni toute la documentation.

(2) Dès décembre 1948, M. André Villiers, préoccupé des mêmes problèmes, organisait à la Sorbonne, avec le Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre, une semaine de travaux consacrés aux « Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir ». Les exposés et suggestions nées de la confrontation des points de vue, émanant de praticiens et de théoriciens des diverses spécialités du théâtre, doivent paraître prochainement sous le titre d'« Architecture et Dramaturgie », chez Flammarion.

avec elle, où se sont confronté les points de vue d'experts des différentes techniques. (3)

Dans la profusion des projets, envoyés par dix-sept nations, les tendances les plus diverses de l'architecture théâtrale s'affrontèrent : scène machinée d'esprit dynamique, scène classique à l'italienne avec son gril et ses cintres traditionnels, scène architecturée d'un austère dépouillement, salles en hémicycle, salles en trapèze, en éventail ou en cercle; de toutes ces formes édifiées ou rêvées quelles constantes, quelles dominantes et filiations voit-on se dégager ?

A côté d'une tentative de groupement insuffisamment réalisée, et parfois arbitraire, par types de théâtres, techniques, locaux de services divers (4), le programme organique et démonstratif de l'exposition portait sur deux ou trois questions essentielles, circonscrivant le problème autour des deux cellules initiales du théâtre : la scène et la salle, la place de jeu et le groupement des spectateurs, dont les rapports mutuels ont constamment évolué, traduits par le déplacement du front de contact.

LE FRONT DE CONTACT

PLACES DE JEU, GROUPEMENT DES SPECTATEURS. VUES THEORIQUES

Un tableau montrant par quelques exemples rétrospectifs le déplacement de cette ligne idéale qui sépare les places de jeu de l'enceinte du public rappelait qu'aux grandes époques de l'art dramatique, l'acteur se trouve au centre même du public, entouré de sa présence, en communion avec lui. L'orchestra des grecs, le théâtre médiéval, la scène élisabéthaine en éperon, offraient cette disposition, tandis qu'aux époques de déclin le contact se relâche, pour aboutir à une sorte de divorce entre ces deux univers. Ainsi le front de contact plus rectiligne du théâtre romain correspond déjà à une régression des places de jeu multiples du théâtre grec. Avec la découverte de la perspective à la Renaissance, en Italie, le décor construit cède le pas, peu à peu, au décor peint en trompe d'œil et par la fusion des trois portes du mur de scène de Palladio va se créer l'encadrement du proscenium qui, depuis trois siècles, sertit le décor comme un tableau et sépare rigidement, aujourd'hui, l'acteur de son public.

LA SCÈNE ENCADRÉE : L'unique place de jeu est à l'intérieur de la cage de scène — derrière l'encadrement du proscenium — (ex. Théâtre des Champs-Elysées), et le front de contact se trouve dans le plan du cadre de scène.

(3) Les communications suivies de discussions ont porté sur « l'importance et l'utilité de la machinerie », par MM. Norman Marshall (Royaume-Uni), Lauterer (Etats-Unis), W. Unruh (Allemagne); sur « les techniques récentes : électricité », par M. J. Wood (Royaume-Uni) et M. Blanc (France); sur « les matériaux nouveaux », par M. de Koninck (Belgique); sur « la sécurité », par le Ct Heywang (France); sur « l'acoustique », par M. A. Venturini (Italie); sur « les dimensions et les dispositions de l'auditorium », par MM. O. Niedermoser (Autriche), Nielsen (Norvège), etc... M. Jean Vilar a exposé ses expériences à Avignon.

(4) Des tableaux ou des cartes indiquaient aussi « la capacité des différents types de théâtres », « la décentralisation dramatique en France » (Centres Régionaux d'Art dramatique en activité en juin 1950). « Le choix de l'emplacement du théâtre dans la cité d'aujourd'hui ».

C'est en réaction contre cette forme et cette perte de contact que s'orientent toutes les recherches actuelles. Quand le genre du spectacle fait encore préférer la « scène encadrée », tous les efforts des architectes tendent vers l'adoucissement de la liaison entre scène et salle. Il convient d'ailleurs de rappeler que le divorce s'est fait insensiblement. Longtemps encore, l'avant-scène légèrement arrondie, du théâtre d'opéra italien, permet au chanteur de s'avancer vers le public et de faire porter sa voix vers le fond des loges. Quand, au milieu du XVIIIe siècle, le public élégant fut chassé de la scène française, les loges d'avant-scène maintinrent encore un contact qui n'a que récemment disparu avec la conception de la *scène-écran,* contemporaine du cinéma et de la recherche d'un réalisme plus photographique. Le problème esthétique, si délicat, d'une liaison architectonique harmonieuse entre la scène et la salle nos architectes français du XVIIIe siècle l'avaient résolu, et la solution trouvée par Louis, au Grand Théâtre de Bordeaux (reprise ensuite par Garnier à l'Opéra) avec ses loges d'avant-scène entre colonnes reliées par des arcatures à la coupole du plafond, faisait encore une souple transition entre deux mondes devenus, depuis, complètement indépendants.

Malgré des résistances en faveur de cette scène classique à l'italienne, qui trouve encore ses partisans et sa justification dans la reconstruction et l'équipement moderne des grands théâtres nationaux destinés à l'opéra et aux effets spectaculaires (5), une violente réaction se manifeste dans presque tous les projets en faveur de la *scène ouverte.* Quand la scène à l'italienne est conservée, différents traits la distinguent dans sa silhouette des modèles antérieurs. Si les dessus avec les cintres et le gril sont maintenus, (le déplacement en hauteur des décors demeurant le plus simple et le plus rapide) ce qui conserve à la cage de scène de vastes proportions, la profondeur de la scène, elle, a diminué au profit de la largeur. Les dessous, qui ont perdu leur utilité, sauf pour l'opéra, se sont atrophiés, et le plateau, dont l'inclinaison était autrefois justifiée par le décor en trompe d'œil, revient à l'horizontale, et se sectionne en plaques mobiles.

LA SCÈNE OUVERTE : qui multiplie les contacts et varie les places de jeu.

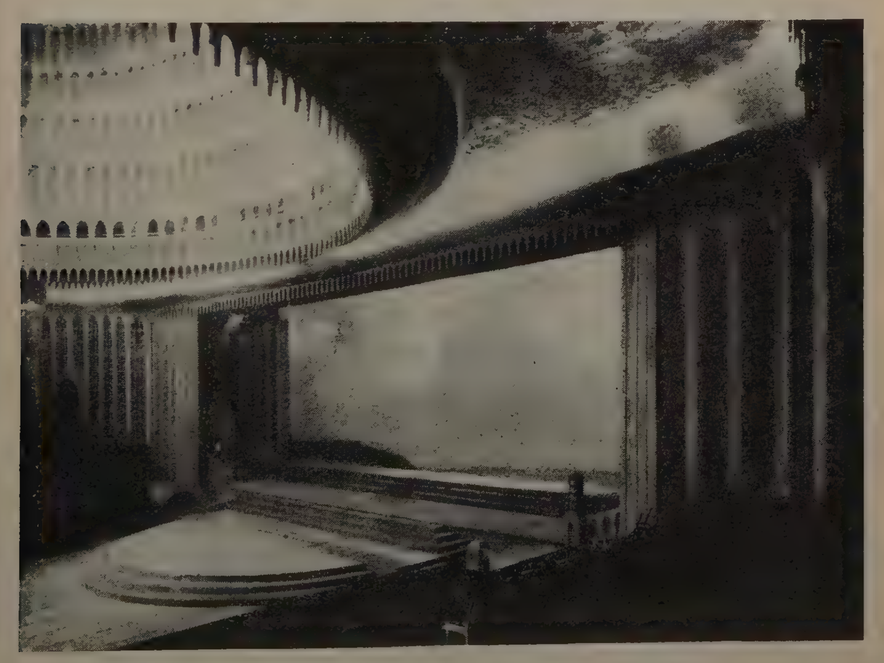
Cette hantise de renouer le contact, d'opérer à nouveau la fusion entre l'acteur et son public autour du poème dramatique, en offrant à l'acteur des places de jeu simples et multiples, nous la voyons se faire jour dans les propositions les plus variées, depuis le proscenium qui s'avance au cœur de l'amphithéâtre, la scène tripartite, la scène-tablier, jusqu'au théâtre-arène, au théâtre-total ou au théâtre de l'espace, dont nous examinerons tour à tour quelques exemples en recherchant leurs liens avec le passé.

Le proscenium-avancé : Une place de jeu avancée pénètre au cœur du public, constituant une deuxième place de jeu, l'acteur se trouve au centre du front de contact.

Le proscenium-avancé au milieu des gradins en amphithéâtre qui est adopté par beaucoup d'architectes, notamment au Moderne

(5) La Scala de Milan, en partie détruite pendant la guerre, a été refaite sur les données anciennes.

MALMOE (Suède)
Architectes : LALLERSTEDT, LEWERENTZ, HELDEN.
Maquette du Théâtre d'Etat. *Salle en amphithéâtre, vomitoria à l'antique. Scène très ouverte avec un proscenium avancé, machiné, scène tournante centrale.*



GROSSES SCHAUSPIELHAUS, de Berlin
DISPOSITIF DE REINHARDT, *Proscenium avancé*

Schauspiel de Munich, et dont le grand théâtre d'Etat de Malmoë, en Suède, offre un exemple typique, procède à la fois de l'*apron* du théâtre élisabéthain, de l'orchestra grecque et de la piste du cirque. Son principe se relie aux recherches des Gémier, Reinhardt et Meyerhold. Le dispositif de Reinhardt au Grosses Schauspielhaus de Berlin, comportant une orchestra ovale pourvue d'un plancher mobile au devant d'un proscenium aussi doté d'éléments articulés, et une scène encadrée munie de plateaux tournants, annonce le parti adopté récemment à Malmoë; il se prête aux grandes figurations comme *Œdipe-Roi* ou *Danton* (voir pl. p. 305).

La scène tripartite : L'aire de jeu latérale cerne le public, l'acteur est à la périphérie du front de contact.

La scène tripartite avec son aire de jeu latérale cherche au contraire à cerner le public et permet la simultanéité d'action dans l'espace, nous y voyons un dérivé du vieux décor simultané. Ce parti un peu rigide, qui a séduit Van de Velde dès 1914 et qu'Auguste Perret adopta pour son Théâtre d'Essai à l'Exposition de 1925, ne semble pas avoir donné les résultats qu'on en attendait. On le retrouve cependant parmi les recherches des architectes américains pour leurs théâtres d'essai et notamment à l'Université de Baylor, en 1941. Une petite salle rectangulaire présente perpendiculairement à la scène principale deux scènes latérales occupant toute la longueur de la salle. La solution des sièges tournants pallie au défaut de visibilité pour le public (1) (voir pl. p. 307).

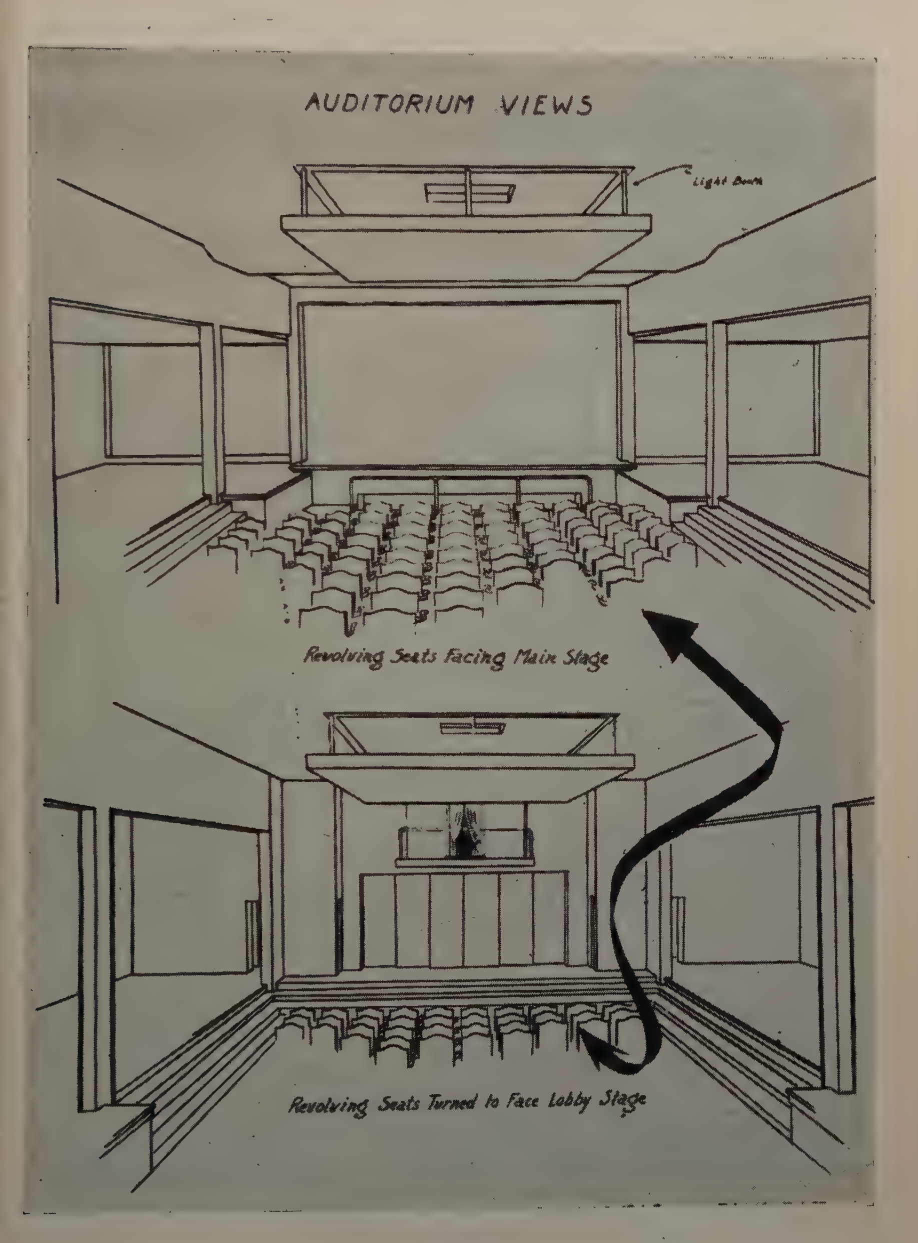
Si nous cherchons à relier ces essais à la longue tradition de la scène tripartite, une remarque s'impose. Dans les projets de Cochin 1766, de Ferrarese 1771, de Peyre et de Wailly pour une scène triple, ou si nous songeons à la charmante scène du théâtre d'Imola, construite en 1779 par Cosimo Morelli et où le proscenium était divisé par deux colonnes-atlantes, la conception de ces architectes se limite à une division de la scène principale et du proscenium peu avancé. Elle ne tend pas encore à l'encerclement du public. Nous y voyons plutôt une survivance des trois portes s'ouvrant dans le mur de scène palladien. Parti actuel, ou parti ancien, il garde un caractère théorique qui le prive peut-être d'avenir (voir pl. p. 308).

La scène tablier.

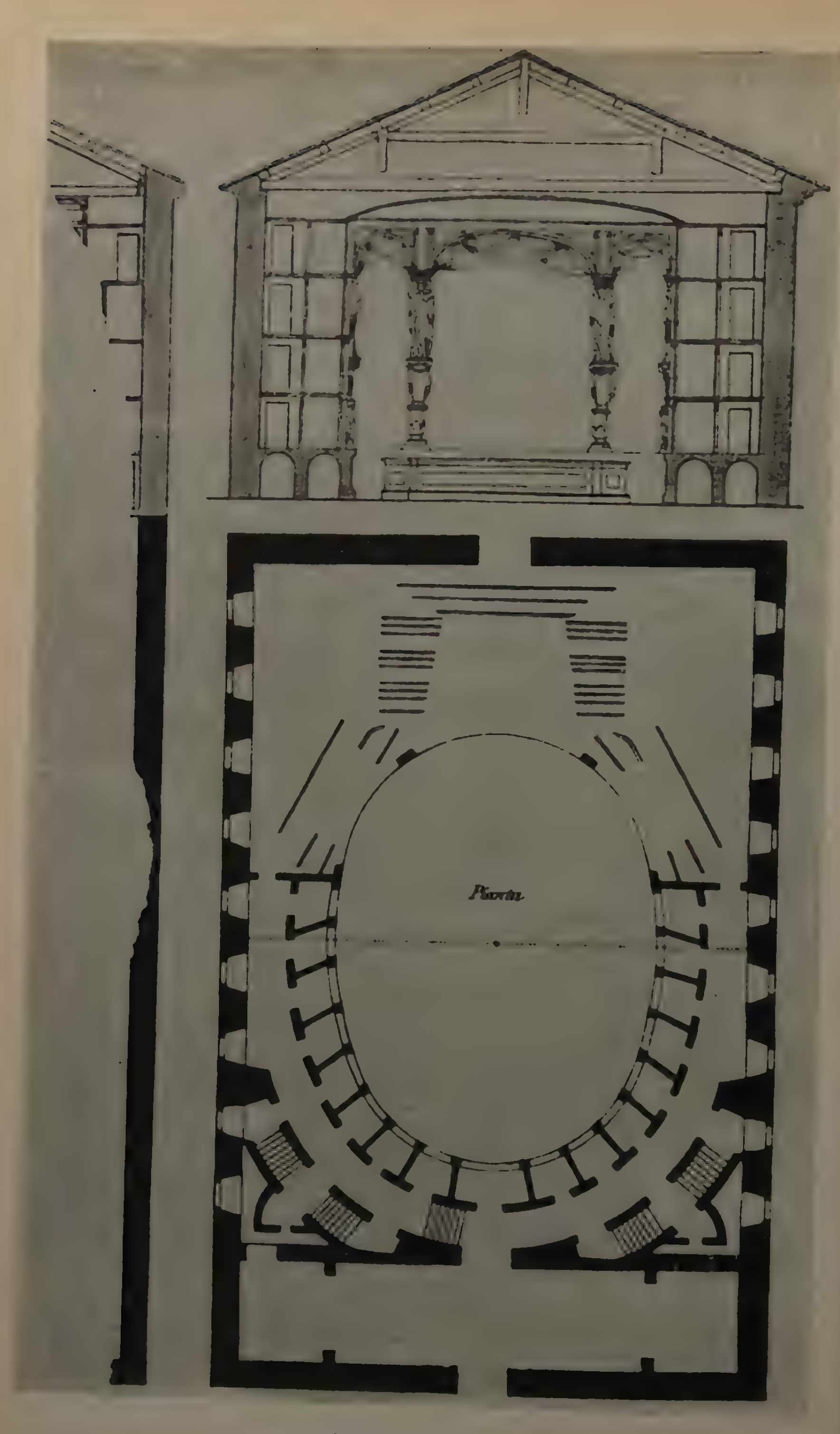
L'idée d'encerclement du public par la scène peut être poussée plus loin grâce aux progrès matériels de la technique. L'invention, au début du XXe siècle, par le peintre espagnol Mariano Fortuny, du cyclorama — héritier de la lanterne magique et du diorama — et le perfectionnement de l'appareillage de projection, ont permis d'obtenir, au moyen de réflecteurs, des effets de changement de lumière et de couleurs, sur ce fond circulaire, donnant une curieuse impression de fluidité d'espace.

Ce système développé par l'industrie allemande depuis 1930, pour des raisons d'économie, se substituant au décor de la scène fermée à cintres, dont il a fait éclater les limites, a permis d'encercler le public par une scène au décor entièrement projeté.

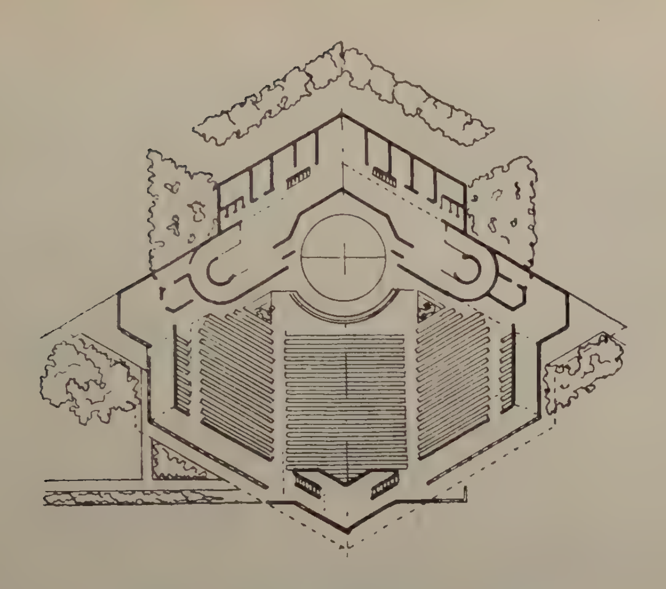
(1) Article et croquis de Marthe Arnould dans *Arts*, n° du 18 août 1950.



THÉATRE DE L'UNIVERSITÉ DE BAYLOR (U.S.A.)
Scènes latérales et sièges tournants. (P. BAKER, 1941.)



THÉATRE D'IMOLA
(C. MORELLI, 1779)



HARTFORD SPRING (U.S.A.)

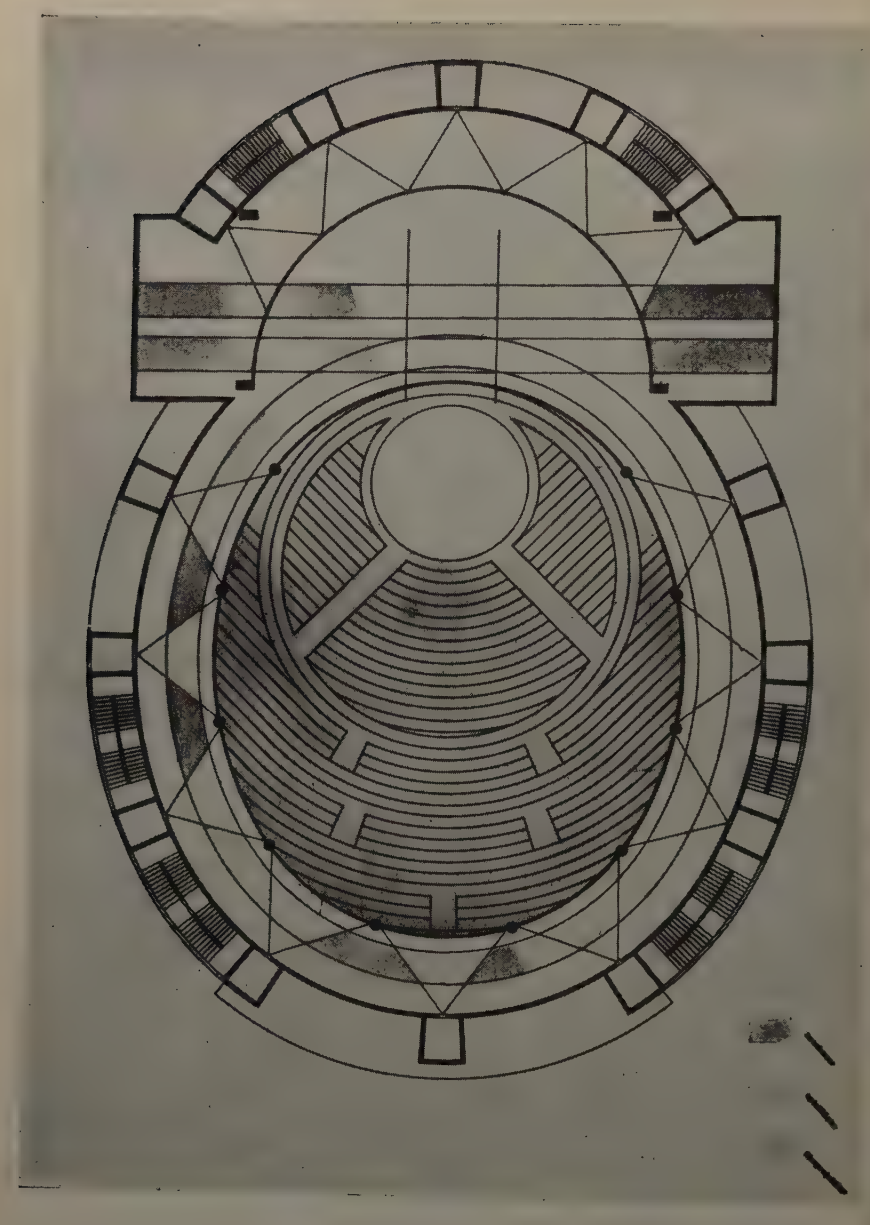
Projet de WRIGHT pour le New Theatre

Scène tablier.

La scène ouverte trouve une de ses expressions dans le projet de H. Herrey pour le « Q » Theatre de Londres. On y voit une scène extérieure, munie de quatre plateformes élévatrices, entourant en demi-cercle l'auditorium disposé en amphithéâtre, une scène intérieure tournante à deux étages et un cyclorama peuvent être employés simultanément pour varier des effets qui s'apparentent davantage à l'esthétique du cinéma qu'à celle de l'art théâtral. Une tentative du même ordre se lit dans le projet de F. L. Wright pour un New-Theatre, à Hartfordspring (U.S.A.) où la scène-apron sans encadrement s'épanouit en forme de tablier devant un auditorium disposé sur plan polygonal. Sa scène, munie d'ascenseurs et d'un plateau tournant peut d'ailleurs se convertir en scène-tableau classique (voir ci-dessus).

Le théâtre total ou le théâtre de l'espace.

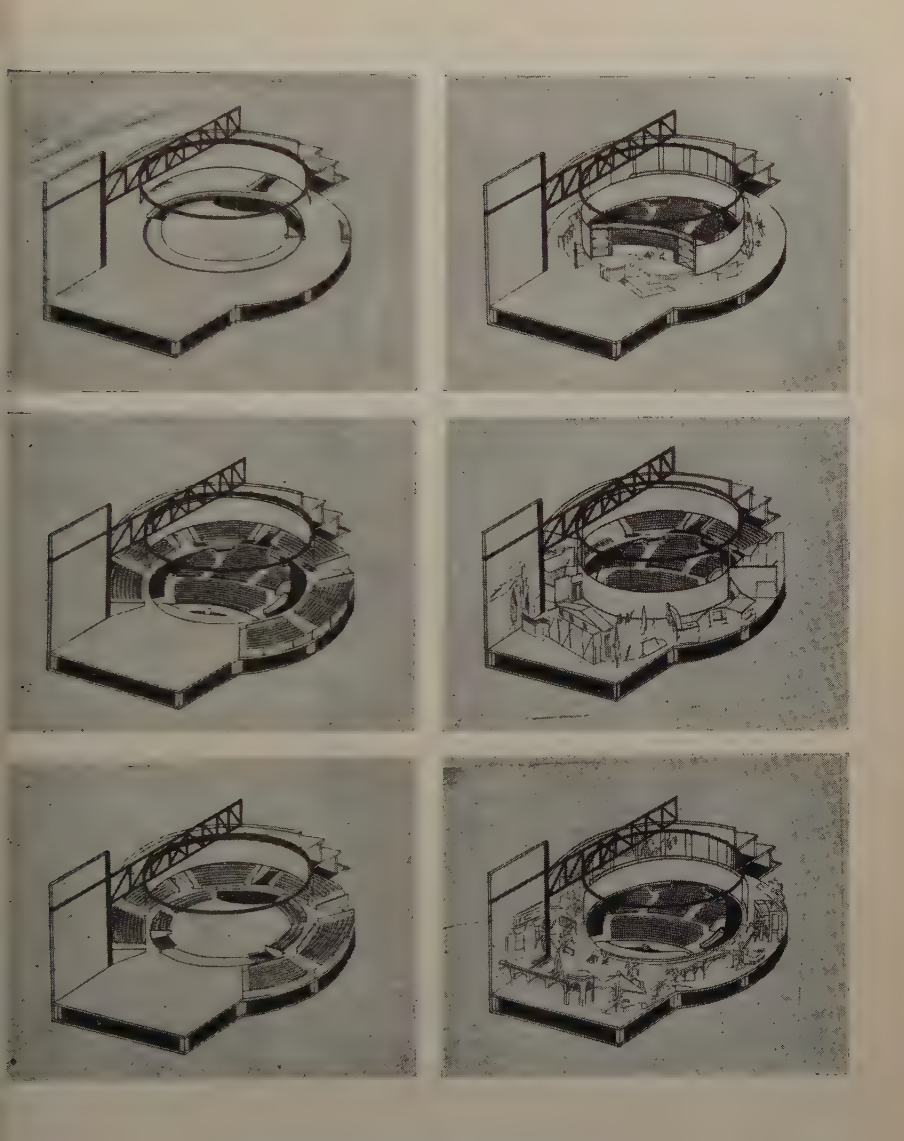
L'encerclement complet du public par le décor, ou de la scène par le public, était déjà obtenu par Walter Gropius en 1926, dans son projet du Théâtre Total pour Berlin, au moyen d'un système de plateformes tournantes, pouvant amener l'aire de jeu au centre du public, et par la projection de films sur douze écrans placés entre douze colonnes supportant l'édifice. Le développement de ce thème se retrouve dans un projet récent de salle tournante, à transformation, conçu par Perrotet von Laban pour Bâle, et qui rappelle à certains égards la salle tournante du vieux diorama parisien.



TOTAL-THEATER, Berlin 1926

Plan d'un théâtre synthétique par Walter GROPIUS

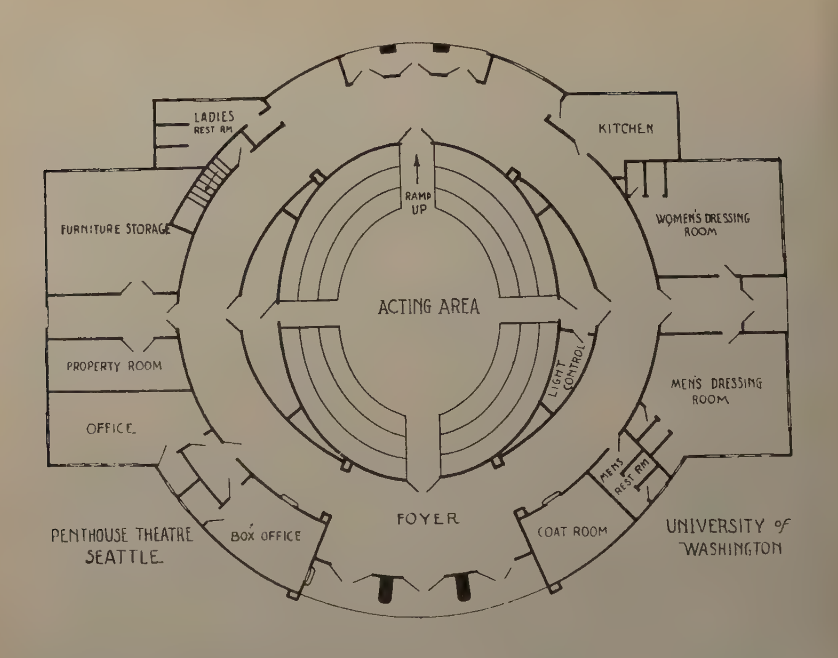
En faisant tourner de 120° la grande plate-forme de devant qui supporte les fauteuils d'orchestre la petite plate-forme d'avant-scène vient occuper le centre de la salle et sert ainsi de scène. Les spectateurs sont assis autour en amphithéâtre. Dans cette position la mise en scène est remplacée par des projections de films qui sont assurées par 12 appareils, chacun de ceux-ci étant braqué sur l'un des 12 écrans placés entre les 12 colonnes qui supportent l'édifice.



NOUVEAU THÉATRE DE BALE
(Projet)

Plateau central mobile. Six dispositifs correspondant aux formes traditionnelles du spectacle peuvent être aménagés. Le plateau est équipé tantôt comme lieu scénique, tantôt comme support des spectateurs.

(Architectes : A. PERROTET VON LABAN, Eya BURCKHARDT.)



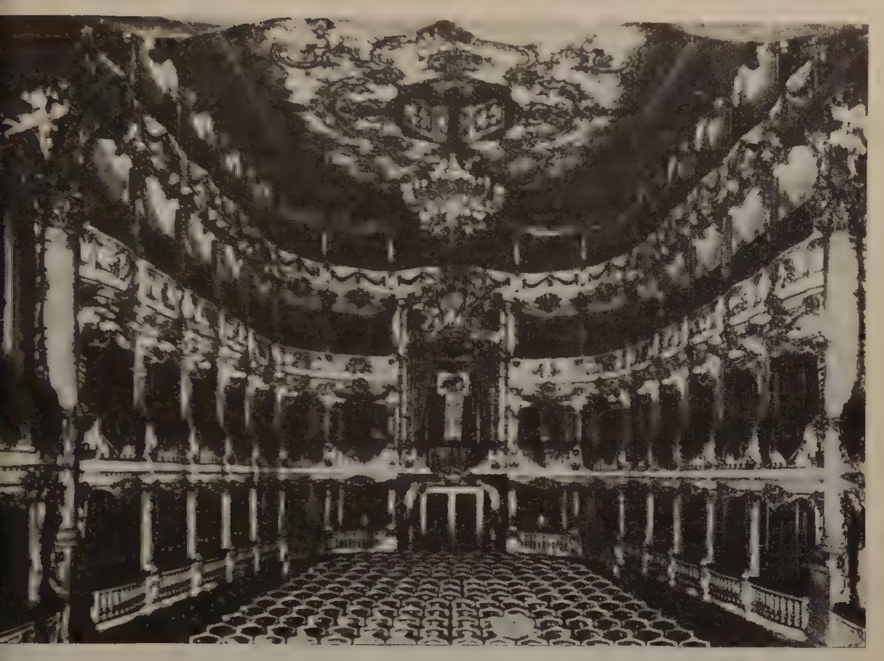
THEATRE DE PENTHOUSE (University de Washington.)

Plan de théâtre-arène (Arch. GLENN-HUGHES.)

Aire de jeu au centre

Le théâtre-arène : L'aire de jeu est au centre du public. Cette forme dérivée du cirque et qui semble correspondre à un spectacle de masse est cependant à la base des recherches actuelles pour le drame intime s'adressant à un auditoire restreint. Le projet par Norman Bel Geddes, de théâtre intime, comporte huit cents sièges disposés sur six rangs encerclant complètement la scène. Le théâtre de Penthouse, réalisé par Glenn Hughes, pour l'Université de Washington, se rapproche de cette conception. C'est encore au même type qu'appartiennent le Highbury-Arena de Birmingham, par J. English, et le projet du groupe Arena-Theatre (Warwickshire). Cette forme obligera peut être les acteurs à rechercher une expression plastique plus variée et plus complète que sur une scène traditionnelle où ils font face à tout l'auditoire (voir pl. ci-dessus).





RESIDENZ-THEATER, de Munich

Vieille salle de style rococo
construite par l'architecte français CUVILLIER en 1750-53.

LA SALLE

Conception actuelle de l'auditorium

Nombre des conceptions que nous venons de passer en revue sont demeurées à l'état de projet, elles relèvent des vues de l'esprit et ne donnent pas de réponse aux vrais problèmes. L'examen de quelques exemples plus concrets nous aidera à déterminer quels types de salle semblent avoir aujourd'hui la faveur, et les raisons de cette préférence.

Visibilité et audition favorables pour le plus grand nombre des spectateurs demeurent les données fondamentales du problème à résoudre pour l'auditorium, mais l'évolution des mœurs et de l'économie, les possibilités fournies par la technique moderne et l'emploi de nouveaux matériaux contribuent à modifier ce problème, d'ailleurs variable selon la destination du théâtre et souvent même d'un pays à l'autre. Aux Etats-Unis, où les théâtres nationaux subventionnés n'existent pas, la question se circonscrit autour des théâtres commerciaux et des théâtres de collège et d'université; depuis vingt ans, presque aucun théâtre professionnel n'a pu être édifié. Mais un relâchement de la loi de sécurité qui paralysait économiquement la profession va donner un nouvel essor à la construction théâtrale; aussi voit-on naître actuellement des discussions, dont MM. Lauterer et Feder se sont fait l'écho, sur ce que doit être la salle de spec-

tacle. Des raisons financières fixent le nombre des places à 1.200 ou 1.500, et, se basant sur le fait d'une acoustique améliorée par la découverte récente de correctifs acoustiques ou d'amplificateurs électro-acoustiques du son, ils accordent au problème visuel la première place. La scène doit donc être ouverte au maximum, l'avant-scène développée, et le plan de la salle dérivé du plan trapézoïdal des salles de cinéma (6) sera plus large que profond, s'épanouira en éventail.

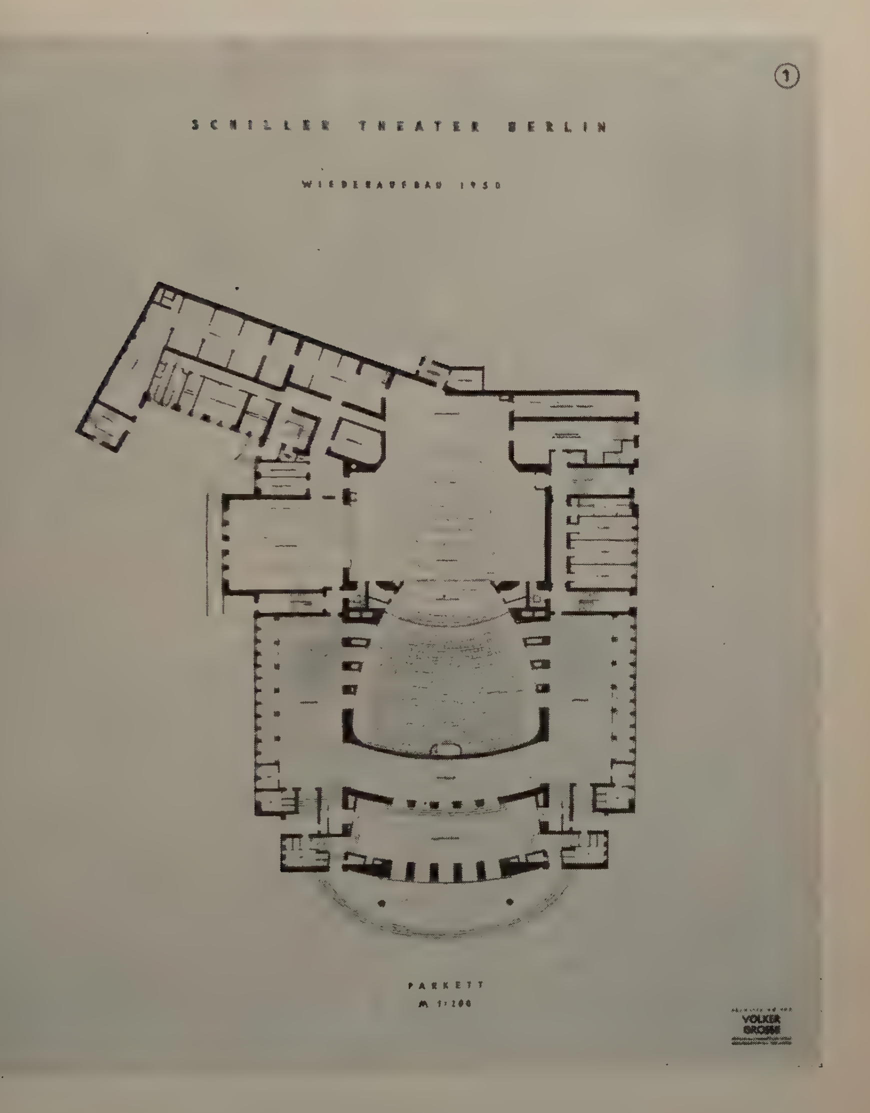
L'influence des gros plans du cinéma n'est pas étrangère à ce désir de voir l'acteur de plus près, et de ramener la profondeur maxima de la salle des 24 m. traditionnels à 15 m. environ. Le public ainsi rapproché de la scène sera disposé en amphithéâtre et sur des balcons. La reconstruction des grands théâtres d'Europe détruits pendant la dernière guerre et qui restaient généralement dans la tradition de la salle d'Opéra du XVIIIe siècle, a soulevé des controverses sur les mérites respectifs des loges et des balcons. Le parti des loges, qui se justifie davantage pour les spectacles lyriques, a été conservé, notamment, à la Scala de Milan. Certains projets, en vue de la reconstruction du Burgtheater, grand théâtre dramatique de Vienne, le conserve partiellement; mais, d'une façon générale, les balcons sont préférés parce qu'ils offrent au plus grand nombre des spectateurs de meilleures conditions de visibilité et même d'audition. Ces balcons, moins nombreux et plus profonds qu'autrefois, tendent vers l'amphithéâtre, le problème des grandes portées étant aujourd'hui résolu grâce à l'emploi du béton armé qui permet de réduire le nombre des points d'appui. Le Théâtre des Champs-Elysées, le théâtre de Weimar et, tout récemment, le nouveau Schiller-Theater de Berlin, en donnent de bons exemples.

Le théâtre dramatique demeure souvent fidèle à la disposition en amphithéâtre, la ligne visuelle du spectateur devant se trouver presque au niveau de la scène, alors que pour les grands spectacles la vue plongeante d'un balcon semble préférable. La salle de forme arrondie, dans la tradition du XVIIIe siècle, a encore ses défenseurs, parmi les architectes des pays latins surtout, pour ses qualités de sociabilité plus aimable et plus décorative. Perret, au Théâtre des Champs-Elysées ou dans son projet pour le théâtre d'Istamboul, avait conservé cette forme avec de grands balcons et des loges, comme Siclis au Théâtre Pigalle. Sonrel, dans son théâtre pour le Centre dramatique de Strasbourg, adopte une forme circulaire ayant les avantages du trapèze, aucune place de côté ne débordant l'angle de vision. Des dérivés du plan circulaire ou de l'ellipse se retrouvent parmi les projets pour le Burgtheater de Vienne et pour l'Opéra de Belgrade (voir pl. p. 311).

La forme en hémicycle et en amphithéâtre est généralement adoptée dans les théâtres de masse, car elle favorise la fusion des spectateurs entre eux, mais elle nécessite une scène largement ouverte, ne pouvant convenir qu'à certain genre de spectacle. La salle en trapèze avec ou sans balcon, forme courante des salles de cinéma où le public doit se trouver de front, normalement à

---

(6) La forme de salle, en trapèze, avec la disposition du public en amphithéâtre, a été empruntée au théâtre de Bayreuth; ce plan, conçu par Wagner, a été réalisé par Semper; il faut chercher son origine dans l'amphithéâtre antique dont il est un segment. Le théâtre de Palladio, à Vicence, et le théâtre de Ledoux, à Besançon, sont déjà dans la même tradition.



SCHILLER-THEATER, de Berlin

(Reconstruction 1950.)

Salle en trapèze, scène tournante et coulissante développée en largeur d'un seul côté.

l'écran, malgré l'inconvénient esthétique d'une certaine sécheresse conférée par les grands murs latéraux, semble devoir emporter les suffrages. Elle a été adoptée notamment au Schiller-Theater de Berlin, au Zeughaus de Berlin, à Brno en Tchécoslovaquie, pour ne citer que quelques exemples. Ce type de salle trouve en France ses défenseurs avec Montaut et Gorska qui préconisent la salle à double usage : théâtre et cinéma, selon une formule assez répandue aux Etats-Unis. Sans doute favorise-t-elle la visibilité et permet-elle un réglage acoustique superficiel de ses parements, mais l'esthétique du théâtre est autre que celle du cinéma et réclame une autre ambiance. Quelques jeunes architectes et, parmi eux, le groupe chargé de la reconstruction du théâtre du Havre, préfèrent aux correctifs acoustiques surajoutés une construction à structure fonctionnelle établie selon le principe de la double enveloppe et des condensateurs (ou encore du panier dans la boîte fermée) appliqué avec succès par Perret dans plusieurs théâtres. Le problème de la couverture d'une très grande salle, autrefois difficile à résoudre, est aujourd'hui résolu grâce aux progrès techniques permettant des ossatures à supports légers de grande portée. L'application des théories récentes de la résistance a rénové l'emploi du bois et a permis une expérience très remarquable au théâtre lyrique du Centre musical de Berkshire (U.S.A.) dont la salle a été couverte au moyen d'une armature de bois laminé en forme d'arcs, tendue sur des barres d'acier. Aux théâtres d'Utrecht et de Malmoë les architectes ont eu recours à l'emploi de la charpente métallique.

La variété des genres dramatiques et des répertoires, des raisons d'économie aussi, rendent souvent nécessaire la juxtaposition de deux théâtres de proportions différentes dans la même enceinte, l'un pour les grands spectacles exigeant un équipement coûteux, l'autre pour le drame intime, ou pouvant servir de théâtre d'essai. Le théâtre Habimah, à Tel-Aviv (arch. Stolzer), comprend une salle de 1.100 places et une petite salle de théâtre expérimental de 350 places. Beaucoup de théâtres universitaires américains comportent deux scènes identiques, l'une pour les répétitions et l'autre pour la représentation (ex-théâtre de North-Carolina).

Réduction du volume de la salle

Une solution combinant les deux exigences de grande et petite salle a été essayée dans de grands théâtres par la réduction mécanique du volume de la salle. Ainsi, au théâtre de Malmoë, la salle de 1.600 à 1.700 places peut être réduite à 11/1.200, 6/700 et 4/600 places au moyen de murs déroulants, formés de panneaux flexibles sur rails, tournant dans le toit. Mais la scène, malgré les possibilités de réglage du proscenium, reste trop grande et le système d'éclairage a été calculé sur de grandes distances. Aussi a-t-on préféré l'adjonction d'un petit théâtre intime, d'un équipement très simplifié, dont on a obtenu de meilleurs résultats. La réduction du volume de la salle est également réalisable au théâtre de Chaillot et à l'auditorium Manzoni de Milan, mais cette solution coûteuse est peu utilisée.

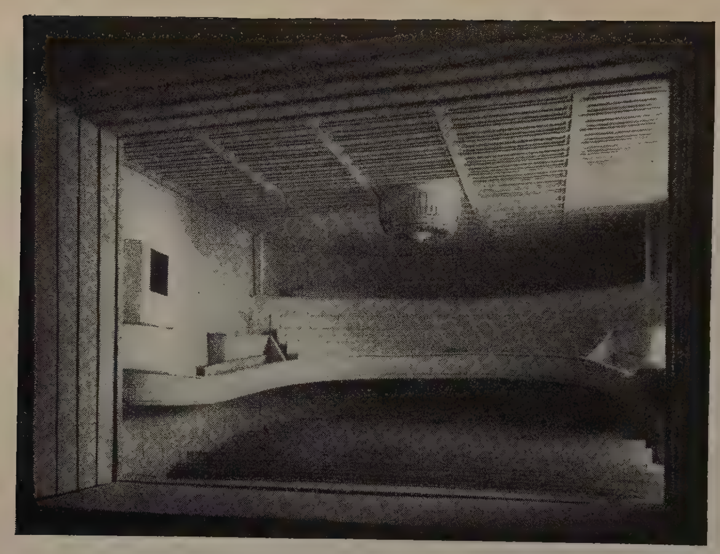
LE ROLE DE LA MACHINERIE

Le rôle prépondérant joué par l'architecte, à l'époque de la Renaissance, dans l'élaboration d'une scène avec tous ses éléments, rôle qu'avec la faveur croissante du décor en trompe d'œil lui disputa peu à peu le peintre, semble aujourd'hui dévolu à l'ingénieur. L'ingénieur s'est imposé de façon croissante sur les grandes scènes, au cours du XIXe siècle, et surtout aux alentours de 1900 quand l'introduction des constructions métalliques et la propulsion hydraulique des engins de levage autorisèrent de grandes superstructures scéniques et la substitution, au décor peint, du décor à trois dimensions réclamé par l'école réaliste. Pendant trois siècles, l'équipement scénique a vécu sur la formule de la scène à coulisses à l'italienne, avec ses cintres, son gril, et ses dessous à rues, fausses rues, costières, trappes et chariots. Cette forme s'accordait avec la conception de la « boîte d'optique », aujourd'hui périmée, mais dont l'empreinte demeure encore tenace.

La technique allemande a joué depuis les dernières décades un rôle très actif dans le développement de la machinerie et des nouveaux systèmes de modification de l'espace scénique, dont nous examinerons successivement quelques variantes.

La scène tournante

La scène tournante est aujourd'hui très en faveur car elle réclame peu de main-d'œuvre pour l'actionner et permet de modifier rapidement le caractère de la scène, par la rotation d'un plateau circulaire central autour d'un axe vertical. Mise au service du théâtre shakespearien, elle peut assurer la continuité ininterrompue entre les scènes, et la modification constante de la disposition des éléments architecturaux. Rappelons que cette forme a de nombreux antécédents depuis *l'ekkyklema* des Grecs : plate-forme roulante qui surgissait d'une porte de la skené, le *périacte* ou prisme tournant du théâtre de la Renaissance, jusqu'au plateau tournant de Constantini, au théâtre de la Foire du XVIIIe siècle et à la piste que Franconi installait au cirque Olympique en 1827. La scène tournante a comme inconvénient d'exiger de grands dégagements et de laisser un espace entre les côtés de la scène et le bord du plateau; on peut y remédier, comme au Residenz Theater de Munich, par deux petites scènes latérales permettant une continuation irréelle de la scène à la salle. Une autre solution a été adoptée dans des projets récents, celle qui consiste à placer très en avant le plateau tournant et de donner la même courbe à l'avant-scène et au rideau pour éviter toute solution de continuité latérale. On trouve ce parti dans le projet de théâtre national de Londres, et à la Volksbühne de Berlin, où le plateau tournant est aussi combiné avec un cyclorama en demi-coupole qui forme le fond de la scène. Le plateau tournant idéal devrait avoir deux fois la largeur de l'ouverture de la scène et l'espace de chaque côté la moitié de son diamètre. Si ses proportions sont trop réduites on est obligé de monter chaque décor entre les limites d'un secteur du cercle pour pouvoir effectuer plusieurs changements. Un dispositif est actuellement étudié en Yougoslavie pour le théâtre de Novisad où, au lieu d'une scène unes aux autres, permettraient d'équiper trois scènes à l'avance (voir pl. p. 318, 319 et 320).

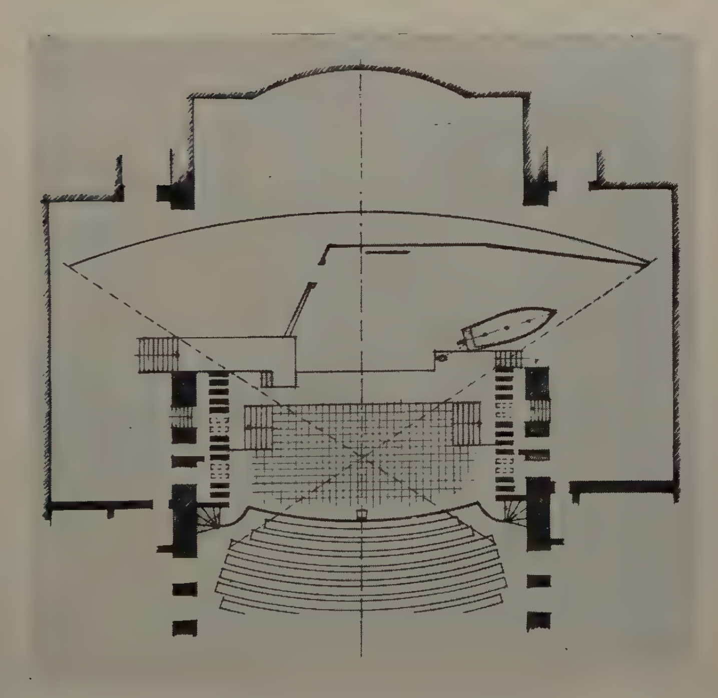


RESIDENZ-THEATER, de Munich
La salle en reconstruction (R. HOCHEDER, arch.).

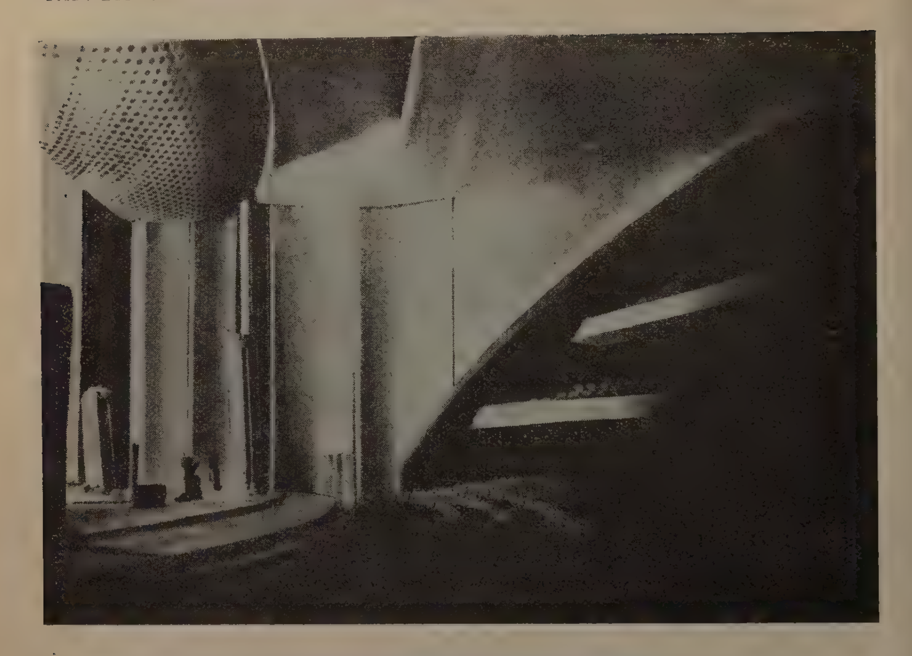
REZIDENZ-THEATER, de Munich
La nouvelle scène.
Plateaux coulissants et tournants, la scène-vérascope en avant; un cyclorama occupe le fond de la scène.



REZIDENZ-THEATER, de Munich
Scène à l'italienne élargie.



REZIDENZ-THEATER, de Munich
Proscenium élargi, scène à l'italienne élargie.
Orchestre servant de proscenium.



VOLKSBUHNE-THEATER de Berlin
Le proscenium machiné et le rideau suivent la courbe du plateau tournant.

La scène sur ascenseurs

Cette méthode permet, dans son principe initial, de faire descendre la moitié avant de la scène dans les dessous où l'on change les décors tandis que la partie arrière, déjà équipée, remonte et glisse en avant. Ce système vertical, développé en Allemagne par les professeurs Sinnebach et Max Hasait, autorise le changement silencieux de plusieurs décors de grande envergure, mais demande des dessous énormes et une main-d'œuvre coûteuse. On trouve déjà ce système au théâtre de Düsseldorf, en 1906, puis à Dresde et à l'Opéra de Hambourg. Siclis et Max Hasait l'installaient en 1929 au Théâtre Pigalle, avec quatre plateformes dont les deux premières montent aux cintres tandis que les deux autres prennent leur place au niveau du plateau.

Une variante de la scène sur ascenseur est la scène à sections mobiles divisant le plateau en tranches qui peuvent être soulevées mécaniquement à des hauteurs différentes pour former une série d'estrades.

La scène coulissante

La scène coulissante, ou système de Brandt, à déplacement latéral ou en profondeur, est basée sur le principe du développement de l'espace scénique dans le plan horizontal; elle a l'avantage de dégager les cintres, mais elle réclame un plateau deux fois plus large que l'ouverture du cadre de scène. En Allemagne où 98 théâtres ont été détruits et 150 partiellement, on adopte fréquemment ce parti dans la reconstruction de scènes dont les abords sinistrés per-



THÉATRE DU CENTRE DRAMATIQUE DE L'EST
STRASBOURG (*en construction*).
Maquette de Pierre SONREL
Salle arrondie, mais ayant le même angle de vision qu'une salle en trapèze. Scène coulissante à déplacement latéral. Avant-scène réglable.

mettent ce développement horizontal. On trouvait déjà ce système au Deutsches Opera de Berlin-Charlottenburg, à Dassau, et il fut adopté en 1938 au théâtre de Sarrebruck (arch. Paul Baumgarten), où il est combiné avec la scène tournante. Il est prévu au théâtre du Centre dramatique de Strasbourg (arch. Sonrel) (voir pl. p. 321).

Des chariots pouvant se déplacer dans tous les sens pour porter les décors remplacent souvent les anciens chariots sur rails de direction.

Beaucoup de théâtres récents ont adopté une combinaison de divers systèmes de changement de décor. Ainsi au Théâtre Suédois de Göteborg, une scène tournante et une scène sur ascenseurs peuvent fonctionner simultanément ou successivement, ou bien tous les décors peuvent être plantés sur chariots.

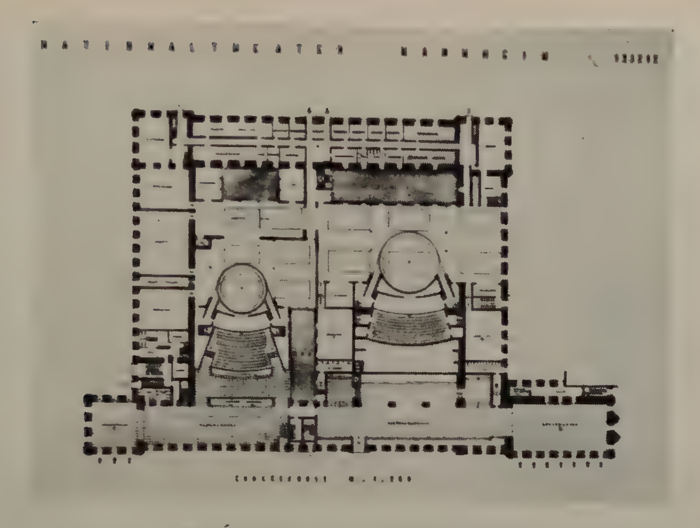
Un projet curieux pour l'Opéra de Belgrade donne à la scène une forme annulaire découpée en vingt-quatre plateaux portant chacun un décor et tournant sur un rail circulaire pour venir se placer successivement dans l'ouverture de la scène.

L'extrême raffinement de la technique ramène aux formes les moins évoluées de l'art, au style processionnel des spectacles de la rue.

Quatre systèmes de gril sont aujourd'hui en usage pour la mise en place des décors. Le système électrique le plus employé en Amérique, mais d'un automatisme difficilement réglable qui le rend parfois dangereux, le système hydraulique, plus simple, mais d'une



THÉATRE DE WEIMAR
Reconstruction.



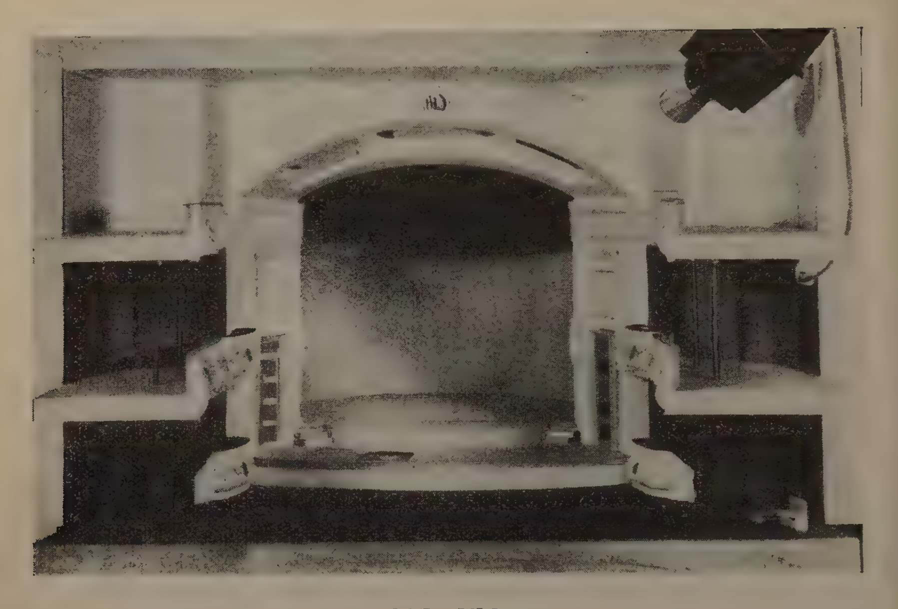
THÉATRE DE MANNHEIM
Projet pour sa reconstruction par le Prof. HARTING. Deux salles dans une aile du château. Salles en trapèze, scènes tournantes et coulissantes; le cyclorama sert de rideau de fer d'ouverture réglable permettant d'obtenir soit la « boîte d'optique traditionnelle » soit une scène et une salle unifiées

installation coûteuse, enfin celui qui combine le système à contrepoids et le système à la main qui paraît encore le meilleur.

Un nouveau dispositif de gril horizontal a été récemment étudié aux Etats-Unis par M. Lauterer pour les théâtres de Pittsburg et de la Caroline du Nord, il permet d'opérer transversalement le transfert de tout l'équipement d'une scène de répétition à une scène d'exécution qui lui est identique.

Le cadre de scène réglable

La technique ne s'arrête plus aux limites du rideau, elle empiète désormais sur la salle, domaine réservé à l'architecte. Il semble que que tout l'intérêt des techniciens se soit porté actuellement sur cette zone frontière : le cadre de scène et l'avant-scène au sujet desquels sont émises des idées neuves. La conception encore assez rigide du proscenium machiné et de l'ouverture de scène réglable dans un plan vertical, qu'on trouve au théâtre de Chaillot, s'est considérablement assouplie. A Weimar, premier théâtre allemand reconstruit depuis la guerre, le professeur Harting a résolu le problème d'une façon ingénieuse: un rideau convexe formé de plaques de fer coulissantes, épousant la forme du proscenium, permet d'obtenir par sa plus ou moins grande ouverture la scène traditionnelle « boîte d'optique » ou la scène ouverte. Dans son projet de reconstruction du théâtre de Mannheim, il prévoit un cyclorama servant de rideau de fer d'ouverture réglable. Un parti assez semblable a été adopté au Volksbühne de Berlin et qui permet une grande variété d'effets. Une solution intéressante est encore celle qui a été prévue pour le Residenz Theater de Munich : il s'agit d'un proscenium échelonné grâce à un système de lamelles coulissantes en haut et sur les



OLD VIC

Maquette de Pierre SONREL

pour la réfection de la scène du Théâtre de l'Old Vic à Londres. *Scène à transformation, avant-scène réglagle pouvant s'adapter à différents styles de pièce. Noter les portes latérales du Théâtre — Restauration, de chaque côté de la fore-stage.*

côtés et permettant d'écarter intérieurement le cadre de scène ou d'obtenir un cadre vérascope (voir pl. p. 318, 319, 320, 322 et 323).

L'avant-scène réglable

Le réglage, aujourd'hui possible, du niveau et de la profondeur de l'avant-scène permet à une même scène de s'adapter à des genres dramatiques très différents. On obtient ainsi la *fore-stage* en avant du cadre, *l'apron* ou proscenium sur plusieurs niveaux qui multiplie les jeux scéniques, et diverses combinaisons de plans grâce au levage ou à l'abaissement de sections mues par l'électricité ou par la force hydraulique. La fosse d'orchestre, elle-même, peut remonter au niveau du parquet de la salle ou bien agrandir l'aire de jeu du proscenium en le prolongeant.

Dans sa transformation de la scène de l'Old Vic, à Londres, P. Sonrel a prévu, dans cet esprit, un vaste proscenium en avant de la scène traditionnelle, pouvant se transformer selon les niveaux en orchestra elliptique pour jouer des tragédies classiques, en apron pour le théâtre élisabethain, ou en fore-stage pour le drame de la Restauration en variant également les entrées latérales.

Un dispositif particulièrement intéressant a été aussi envisagé dans le projet de Gibberd pour le théâtre de l'Université d'Oxford, où des scènes interchangeables permettront la représentation des divers types de drame dans les conditions exactes de leur époque. Un proscenium comportant une série de quatre arcatures en dégradé,

THÉATRE DE L'UNIVERSITÉ D'OXFORD
Projet de F. GILBBERD, architecte.

UNIVERSITÉ DE BRISTOL
Aménagement d'un racket-court (l'équivalent anglais de notre Jeu de Paume) pour des spectacles de différentes formes : théâtre élisabethain, théâtre traditionnel dans le cadre de la scène à l'italienne, théâtre oriental (la photo montrant la maquette de ce dernier dispositif).
Etudié par M. Richard SOUTHERN.

reliées à un système de plateaux sur ascenseurs, permettra d'obtenir, par une modification des niveaux et par le déplacement de panneaux latéraux, de chaque côté du tablier de scène, différentes formes de scène et d'avant-scène : l'orchestra grecque, la scène-apron élisabethaine, la fore-stage du théâtre Restauration avec encadrement du proscenium et les deux portes latérales couronnées de loges, enfin les variantes du théâtre géorgien, victorien et moderne, où l'espace de jeu recule peu à peu derrière le cadre de la scène pour faire place, si nécessaire, à une fosse d'orchestre (7) (voir pl. p. 325).

L'éclairage et le rôle nouveau de la lumière

Le rôle nouveau imparti à la lumière dans le modelage de l'espace et pour les effets dramatiques, une nouvelle conception de l'éclairage centré sur l'acteur qu'on cherche à rapprocher du public par tous les moyens, ont été en partie déterminés par les découvertes techniques récentes. Un changement dans le caractère et l'emplacement des sources lumineuses a substitué au système de la rampe, qui conserve ses avantages, celui que préconisent aujourd'hui les Américains et qui consiste à répartir dans la salle un grand nombre de sources lumineuses directionnelles à lentilles.

Le problème de la main-d'œuvre a été résolu par l'invention d'un modèle de commande électrique à éléments resserrés, ou tableau de bord portatif à trois petits claviers, qu'on peut déplacer dans la salle. Mais, en France, on demeure fidèle, dans les grands théâtres (Opéra, Chaillot) au vieux système de commande, au jeu d'orgue traditionnel à leviers, fixé parallèlement à l'orchestre et couvrant toute la largeur de la scène.

SCENE ARCHITECTUREE
ET DISPOSITIFS PROVISOIRES

Au terme de ce panorama une remarque s'impose. Il nous apparaît que les modifications apportées à l'architecture de la scène ont été conditionnées beaucoup plus par le développement de la technique, que dictées par un programme d'essence dramatique. Tous les progrès actuels d'une technique envahissante semblent être mis au service de l'idée de changement, toujours plus rapide et plus aisé. La notion de vitesse a primé la notion d'espace. Ce désir de rendre tout possible, cette inquiétude de la facilité, défendables quand il s'agit de théâtre spectaculaire à grands effets, ne travaillent-ils pas à l'encontre de l'art dramatique véritable qui trouve son ferment dans les contraintes et les limites de la convention.

A l'extrême opposé de cette conception d'un théâtre hyper-mécanisé, d'un instrument constamment variable, où l'art dramatique risque d'être enseveli, se placent les recherches d'animateurs, aux ressources modestes, apôtres d'un art où le texte et le jeu priment les effets spectaculaires. C'est dans la tradition vivante du théâtre élisabethain, dans le retour à l'idée d'une scène : lieu poétique,

---

(7) Une étude spéciale devrait être consacrée aux théâtres d'Université aux Etats-Unis et en Angleterre. Des maquettes et des projets de l'exposition illustraient un mouvement de recherche très intéressant pour l'étude pratique et en action du théâtre, venant enrichir l'étude littéraire des textes. Citons particulièrement les maquettes de M. Robert Southern pour le studio théâtre de l'Université de Bristol, de M. Gibberd pour le théâtre d'Oxford comportant aussi une scène de plein air, et les conceptions de M. Lauterer avec ses salles de répétition et de représentation identiques, comme à l'Université de North-Carolina.

que fut créé le type de scène architecturée sans machinerie, cintres ni dessous, où des éléments décoratifs mobiles s'appliquent simplement à une ossature fixe. Par des emmarchements, par une hiérarchie savante des places de jeu, de subtiles transitions entre le spectateur et l'acteur sont permises. L'œuvre de Copeau au Vieux-Colombier a été toute orientée dans ce sens. Les recherches intéressantes du Cartel : Baty, Dullin, Jouvet, Pitoëff et leurs élèves furent entravées souvent par l'obligation d'adapter à des salles anciennes des dispositifs scéniques interchangeables. C'est dans cette ligne austère qu'il convient de placer les initiatives d'un Jean Vilar, qui, utilisant la cour carrée du Palais des Papes d'Avignon, réussit avec des moyens très simples à créer dans la contrainte une architecture scénique uniquement dictée par les nécessités dramatiques. D'autres exemples du même ordre mériteraient d'être cités. (8)

Riches d'avenir aussi sont les recherches de praticiens du théâtre comme les Autant-Lara qui, partant de l'art dramatique, ont cherché peu à peu à adapter divers projets de salles à une dramaturgie donnée, en accord avec les exigences du public. Le Théâtre de l'Espace (réalisé à Varsovie) pour un art dramatique spontané, le Théâtre Chorégique, de forme parabolique, où le chef d'orchestre est placé de face, le Théâtre de Dramaturgie asbtraite, isolant le spectateur dans des loges autour d'une aire de jeu rectangulaire, sont autant de conceptions vivantes, nées dans l'action.

Ce que sera l'art théâtral de demain ? Nous l'ignorons... Trouvera-t-il et créera-t-il son architecture ? Nous ne le savons. Mais n'est-il pas opportun, dans l'incertitude présente, où les injonctions viennent plus souvent de théories arbitraires ou encore des possibilités techniques, que des pulsations mêmes de la vie dramatique, de méditer la leçon des grandes époques.

Aux moments exceptionnels de l'art dramatique l'adhérence parfaite de l'auteur, de l'acteur et du spectateur, s'opère autour du poème dramatique, dans un même élan collectif. Le cadre créé naturellement et nécessairement par sa fonction y répond de façon absolue et réagit à son tour sur la forme et sur la vie du drame. L'édifice et l'œuvre se servent et se complètent mutuellement. Le théâtre antique, comme le théâtre élisabethain, sont à la fois le prélude et le prolongement du spectacle. L'auteur est aussi acteur et metteur en scène. Ne faut-il pas rappeler que le Théâtre du Globe, instrument précis mis au service du drame élisabéthain, dont il est structuralement la traduction intégrale, a été conçu et construit par des acteurs et des hommes de théâtre.

C'est pourquoi l'avenir de l'architecture théâtrale, de celle qui doit répondre à un art dramatique qui se crée, nous paraît être dans une recherche mieux coordonnée des auteurs, des acteurs, des architectes et techniciens de la scène, en liaison avec un public spontané qu'un grand souffle animerait ! Car nous pensons, comme Bernard Shaw, que ce n'est pas le théâtre qui fait le drame, mais le drame qui fait le théâtre.

HÉLÈNE LECLERC.

(8) Les théâtres provisoires de plein air, adaptés aux circonstances locales, sont peut-être les plus riches d'avenir, n'oublions pas que les plus belles formes architecturales du passé sont nées des théâtres de charpente et que les spectacles de la rue ont toujours été à la source de conceptions plus durables. Les grands théâtres de plein air pour un public de masse, et dont l'Exposition a fourni beaucoup d'exemples, posent leurs propres problèmes, différents de ceux que nous avons étudiés ici, ils exigeraient une étude spéciale.



(Décor de François Ganeau)

Beaucoup de bruit pour rien
(Stalag XVIII C)

LE THÉATRE EN CAPTIVITÉ

(A L'OFLAG IV-D)

Désireuse de fixer quelques aspects des expériences théâtrales qui ont été réalisées en captivité au cours de la dernière guerre, la Société d'Histoire du Théâtre avait demandé à quelques anciens prisonniers de venir exposer, à l'occasion d'un de ses entretiens, leurs souvenirs et leurs réflexions.



Le groupe qui répondit à cet appel avait passé plusieurs années à l'Oflag IV D. Aussi, si quelques représentants d'autres camps s'ajoutèrent à ceux-ci, est-ce surtout à ce grand Oflag de Silésie que furent empruntés la plupart des exemples présentés au cours de cette séance d'étude, qui se tint le samedi 13 *mai dernier, dans l'Amphithéâtre Richelieu, à la Sorbonne.*

Le hasard de ce choix devait d'ailleurs se révéler heureux car l'expérience de l'Oflag IV D fut particulièrement complète, le camp ayant connu une durée d'existence presque égale à celle des hostilités et une stabilité rare. Il avait, d'autre part, bénéficié d'apports successifs de l'extérieur, dus à l'arrivée de prisonniers mutés de camps dissous.

Cet exposé, l'on avait résolu de lui donner pour cadre une séance reconstituée de la Tribune de Critique Dramatique, institution qui eut une grande influence sur l'évolution du théâtre à l'Oflag IV D, où il remplaçait la critique imprimée, rendue impossible par les circonstances.

Bilan

Dans un article en date du 23 juillet 1946, Louis Jouvet écrivait :

« *Dans l'époque décevante où nous vivons, les plus purs témoignages de la réalité du théâtre nous ont été donnés par les Prisonniers des camps. Au milieu d'une foule immense et dénuée, au milieu d'hommes désemparés et désespérés, au sein de leur solitude et de leur souffrance, le théâtre s'est manifesté comme aux premières époques où les hommes, épars, errants, désolés, incertains, ont inventé la représentation dramatique.*

Dans les camps, le théâtre est né. Il a pris naissance des mêmes besoins, des mêmes détresses, des mêmes volontés. Il a restitué les hommes à eux-mêmes. Il a libéré, il a fait revivre en eux tout ce que leur condition nouvelle avait détruit ou amorti, il leur a affirmé la permanence de la vie, sa continuité. »

Effectivement, il me semble bien qu'en captivité le théâtre s'est manifesté tout d'abord comme sacrement de vie. Qu'il a, par ailleurs, institué parmi les prisonniers un état privilégié de communion et de fraternité. Enfin qu'il a été pour beaucoup d'entre nous, bien au-delà du divertissement, une école de volonté, de l'effort commun, de l'esprit d'équipe et, corollairement, à quelques exceptions près, une école permanente de la qualité, de la noblesse, de la pureté.

Un de nos camarades m'écrivait récemment : « Dans la vie artificielle des barbelés, le théâtre était la vie véritable ». Et, en effet, chaque soir, dans l'une ou l'autre de nos baraques foraines, se renouvelait le même miracle : le théâtre devenait la vie réelle. Pour reprendre le mot de Louis Jouvet, j'oserai dire que, si jamais l'art en général, et le théâtre en particulier, s'est affirmé comme une réalité tangible, une forme essentielle de vie, une voie évidente de salut, c'est bien en captivité. Dans les camps de prisonniers, le théâtre a accompli mieux que partout ailleurs, semble-t-il, son beau destin orphique, qui est de *créer la vie*.

Mais il fut aussi — et de là son prestige parmi nous — l'un des très rares instruments de *création*, d'initiative personnelle, dont il nous ait été permis de disposer dans notre impuissance. Sans doute le plus clair du succès de nos spectacles venait de ce qu'ils faisaient renaître parmi nous le monde de la liberté, du confort, du bien-être, de la grâce, de la couleur et du charme. Mais il n'y avait pas que cela. Ce qui nous faisait accourir, tout compte fait, ce n'était pas tant l'image que nous faisions apparaître tant bien que mal dans nos pauvres miroirs, mais le miroir lui-même et son pouvoir de sorcellerie. C'était le sentiment que, grâce à quelques-uns, quelque

chose avait réussi à naître sur le sol aride de nos enclos, était ressorti de nos mains vides, et qu'avec du papier, de la ficelle et des clous, un événement avait surgi parmi nous, qui ne devait rien qu'à nous-même, qui était une revanche, une victoire sur le sort.

83 pièces montées en cinq ans dans le seul Oflag IV D, 1.101 représentations devant un public d'environ 5.000 spectateurs. Trois salles de spectacle, sept troupes d'acteurs, huit ateliers, un Centre d'art dramatique pour l'enseignement des jeunes acteurs, un cercle de poésie et de lectures dramatiques devenu théâtre d'essai, une tribune de Critique dramatique, un concours annuel de pièces de théâtre et d'innombrables activités parmi les Routiers, les Scouts, les Groupements professionnels et régionaux... et de même dans beaucoup d'autres camps.

Aujourd'hui, on est tenté de se dire qu'il ne reste plus de tout cela que fumée. Que cette gigantesque féerie s'est engloutie dans les ténèbres de l'oubli. Mais ce serait une erreur. Ce n'est pas en vain que tant de spectateurs auront si longtemps fréquenté le théâtre, appris à connaître ses formes, ses tendances, ses infirmités et ses gloires. Du mime à l'oratorio, du vaudeville à la tragédie classique, d'Aristophane à Jean de Létraz et à Jean Cocteau, il n'est aucun genre qui n'ait été illustré, aucun registre dramatique qui n'ait été prospecté. Je ne crois pas qu'il y ait de lieu au monde, hors des camps de prisonniers, où l'initiation théâtrale ait été plus riche, plus vaste et plus complète. Pour un notaire de Pont-à-Mousson, que de révélations ! et que de découvertes pour un garagiste d'Aigues-Mortes !

Tâchons d'établir un bilan sommaire des résultats de cette activité théâtrale :

1° Quelle influence a-t-elle eue, pendant la captivité, sur le public des camps par référence à l'exemple-type de l'Oflag IV D ?

2° De cette influence, que reste-t-il aujourd'hui, c'est-à-dire cinq ans plus tard ?

Considérons d'abord la résonance du temps de la captivité : Pour les chefs de troupe, les acteurs et tous ceux qui s'y sont consacrés activement, la vie dramatique du camp a apporté un enrichissement inappréciable. Non seulement elle leur a fourni une occupation salutaire, mais elle leur a permis d'exercer toutes sortes de facultés que la captivité mettait généralement en sommeil. Non seulement elle a assouvi chez beaucoup d'entre eux une vocation seconde qui, sans elle, serait demeurée latente, ou contrariée, et leur a permis de prendre conscience de toutes les possibilités, de toutes les aptitudes qu'ils possédaient, mais surtout elle les a, pendant cinq ans, fait vivre d'une vie infiniment plus belle, infiniment plus riche, plus ardente que n'était leur existence habituelle. Ces garçons ont vécu *quotidiennement* dans la fréquentation des grands esprits et des grandes œuvres, à une altitude où l'on ne se risque normalement que de loin en loin, et comme par accident. Et je suis persuadé que cette longue période d'initiation et d'ascèse, cette « vie recluse en poésie dramatique », avec toutes les récompenses spirituelles qu'elle leur réservait, a constitué l'une des plus belles et fécondes périodes de toute leur existence.

Quant au public, son évolution à l'égard du théâtre me paraît avoir subi, dans notre camp tout au moins, une courbe sensiblement parallèle à celle de son évolution matérielle et physique.

Première période : le dénuement, la détresse, des hommes affamés de toute espèce de nourriture : essor du théâtre, recherche immédiate de la distraction, mais aussi de la qualité, de la difficulté, du raffinement. Cette période fut peut-être la plus intéressante, psychologiquement, du point de vue de l'évolution du public. On peut l'appeler la période d'initiation mystique. Elle fut placée sous le signe de la foi, de la dévotion, du besoin de rédemption, de la croyance au miracle. Le théâtre, pour nos camarades, fut une véritable révélation et comme la prise de possession d'une richesse insoupçonnée, d'un trésor spirituel, qui leur appartenait en commun, d'un bien national dont ils pouvaient être fiers.

Deuxième période : des hommes rassasiés s'étant rapprochés de leur poids, ayant reconstitué leurs habitudes et leurs goûts, demandant au théâtre de leur servir de substantiels biftecks-pommes frites, des ragouts bien mitonnés et, de temps à autre, du gibier volontiers faisandé. Ce fut la période du *traitement*, de la gastronomie dramatique. Le goût du public était formé, il n'y avait plus qu'à l'exercer. Le public ne s'étonnait plus de rien. Il était habitué au miracle, et il exigeait des troupes des prouesses de plus en plus extraordinaires. Il avait cessé d'être passif, faisait valoir ses goûts et pesait d'un poids grandissant sur le choix des programmes.

Troisième période : période de la réplétion et des premières indigestions : le théâtre s'essaie à toutes sortes de régimes et invente toutes sortes d'épices pour réveiller les palais blasés. Le public devient tyrannique, se déplace moins volontiers, échappe peu à peu à l'emprise de la publicité, pourtant déchaînée. Au cours de cette période s'exerça une véritable lutte d'influence entre le public et les chefs de troupe. Pour ranimer l'intérêt ou redresser les écarts de goût, il fallut inventer toutes sortes de « médecines » : la Tribune de Critique Dramatique, le Cercle de lectures et d'essais dramatiques, le Concours annuel de pièces.

Quatrième période : période d'usure, d'intolérance, où l'estomac refuse toute nourriture autre que la pâte de guimauve et le sirop d'orgeat — je veux dire les spectacles d'opérettes et de variétés. Les troupes avaient beau monter leurs pièces avec une précision d'horlogers et un luxe d'orfèvres, les prisonniers, à bout de nerfs, n'aspiraient plus qu'à la délivrance. Un renouveau s'esquissa durant les dernières semaines, mais il était trop tard : la civilisation des Oflag, mortelle comme toutes les autres, entrait en agonie.

Néanmoins, l'expérience avait été passionnante, et, je crois, profitable. Un « public de théâtre » s'était formé, avait peu à peu acquis les réflexes de la critique et du jugement, appris à disposer avec discernement des applaudissements et des blâmes. Il avait pris conscience de sa force, de son action, de la part décisive de collaboration et de création personnelle que chaque spectateur apporte à la cérémonie dramatique, à l'orientation et à l'essor du théâtre. Il était devenu pointilleux sur le choix du sujet, la qualité d'une interprétation ou d'une mise en scène, l'atmosphère d'un décor ou d'un éclairage.

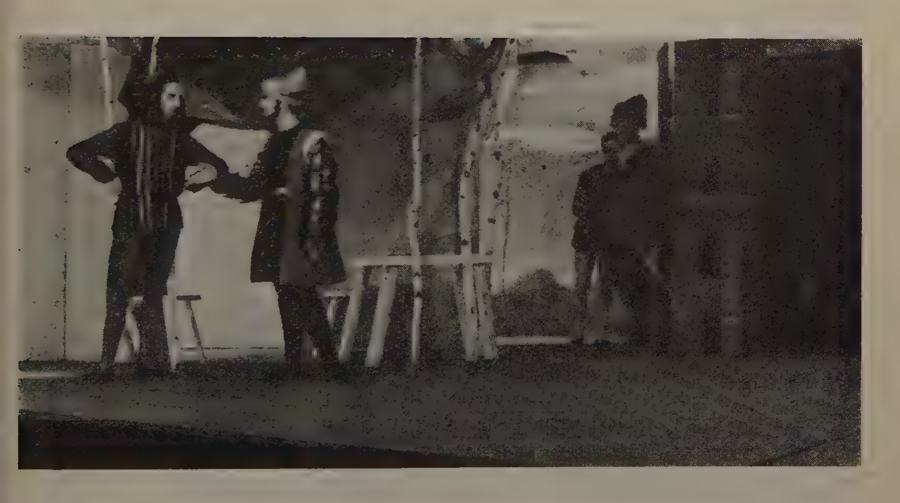
Que reste-t-il aujourd'hui de tout cela ?

D'abord, des troupes elles-mêmes ? Assez peu de choses, à la vérité, semble-t-il. Aucune à notre connaissance, n'a survécu à la captivité. Certaines, pourtant — comme les « Compagnons de Jeu » — sont demeurées étroitement unies, ont continué à former



(Décor de François Ganeau)

Beaucoup de bruit pour rien
(Stalag XVIII C)



(Décor de François Ganeau)

Caprices de Marianne
(Stalag XVIII C)

une famille, une équipe, dont les membres se rencontrent, s'écrivent, s'entr'aident dans un esprit de camaraderie aussi vivace qu'au camp.

Parmi les animateurs de théâtre il faut signaler le cas de plusieurs camarades qui ont eu le courage et la chance de poursuivre dans la vie « civile » leur expérience dramatique de captivité. C'est le cas de Gignoux, par exemple, qui dirige actuellement le Centre Dramatique de l'Ouest, à Rennes, et aussi de Cordreaux, Crocq et Rouvet, devenus instructeurs spécialisés d'art dramatique à la Direction Générale des Mouvements de Jeunesse et d'Education Populaire. D'autres, tels d'Agostino, Dubus ou Roger Charles, ont tourné leur activité vers la radio, vers l'organisation de concerts et de galas.

Parmi les décorateurs, indépendamment de camarades comme Douking, qui étaient déjà professionnels, on signale au moins une vocation : celle de Ganeau qui, ayant pris goût à cet art du décor qu'il découvrit dans son stalag, s'est fait une place, aujourd'hui sur les scènes parisiennes.

Parmi les acteurs, grosse défection. On peut se demander comment il se fait que tant de nos camarades, qui se sont révélés en captivité d'excellents comédiens et qui paraissaient promis à une belle carrière dramatique, n'ont pas obéi à la vocation qui leur était venue en captivité. Est-ce la lassitude, une certaine appréhension devant les difficultés de l'existence ? Je crois surtout qu'ils ont été faits « prisonniers » à la libération : prisonniers de leur famille, de leur profession, de leurs obligations sociales — ce qui est, certes, une captivité plus agréable que l'autre. En dehors des acteurs professionnels tels que Daniel Lecourtois, de la Comédie-Française, ou Bernard Lajarrige (ou les chansonniers Paul Colline, Denis Michel, etc...), on peut signaler le cas du Capitaine Lebrun, qui est aujourd'hui l'acteur Brunel, celui de Paul Ozenne, devenu professionnel à son retour de captivité et qui joue actuellement dans la pièce de Cronin « Les Hommes proposent ». D'autres de nos camarades continuent à fréquenter les planches en amateurs : Jules Beauvais a monté *Noé* à Saint-Dié, en 1948, Deharveng jouait dernièrement *Malborough s'en va-t-en guerre* au Cercle Dramatique d'Avesnes.

Et du côté des spectateurs ?

Que leur est-il demeuré de ces cinq années d'exercice théâtral intensif ? Une nostalgie, un regret, une privation ? Ou bien l'indifférence, l'oubli ?

Une première constatation à faire est celle-ci : sans le théâtre de captivité, d'innombrables prisonniers auraient sans doute été des spectateurs perdus pour le théâtre. Beaucoup de ceux que j'ai rencontrés m'ont avoué qu'ils avaient gardé pour le spectacle des planches une préférence par rapport aux autres distractions. Je suis persuadé que, dans tous les coins de France, ils apportent à critiquer une pièce, un film ou une émission de radio un esprit de discernement et une sûreté de jugement qui ne doivent pas demeurer sans influence sur leur entourage.

S'il fallait apporter une preuve de ce qui est resté vivant, en nous, de l'expérience théâtrale de la captivité, en voici une : Lorsque le Comité de la Société d'Histoire du Théâtre nous a demandé d'organiser la réunion dont elle a pris l'initiative nous

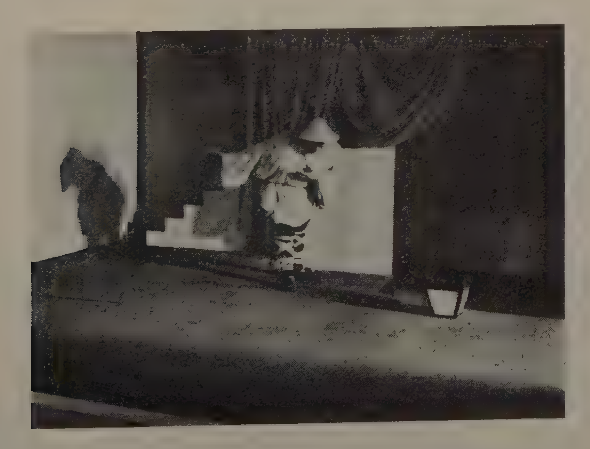
n'avons eu qu'à décrocher notre téléphone, à appeler tous nos anciens camarades et à leur exposer ce projet, pour voir aussitôt le « feu sacré » se remettre à flamber avec une ardeur extraordinaire comme si nous nous étions quittés la veille.

Et pourtant c'est une sévère épreuve que l'on fait subir au théâtre de captivité en le soumettant aux instruments intimidants de la critique et de l'érudition. Car notre théâtre ne fut qu'un modeste théâtre d'amateurs. Son seul mérite, sa seule vertu et, sans doute, sa seule gloire, il les devra à sa *pureté.*

Le théâtre des camps a été du théâtre à l'état pur et il n'a pu exister que grâce à des conditions sociales et spirituelles. En effet, aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous formions dans nos camps une société idéale, une société fraternelle dont l'unité s'était faite au prix du dénuement le plus total, une société éprise d'abnégation et de ferveur et qui ne pouvait vivre qu'à coups de miracles.

Une vie théâtrale aussi ardente, et surtout aussi désintéressée que la nôtre, n'était possible qu'en captivité, parce que nous n'avions rien d'autre qu'à essayer de sauver notre âme, à défaut de notre peau. La vraie vie, celle-ci, celle qu'on dit « normale », où il faut gagner son pain, défendre sa place, lutter contre des ambitions et des intérêts, cette vie où tout spectacle n'est qu'un passe-temps parmi d'autres, ne serait-ce pas elle qui est impure et impropre à l'institution en nous de cet état de grâce et de communion que réclament le théâtre et toute grande manifestation de l'art et de l'intelligence pour atteindre à leur plus haut rayonnement ?

JEAN DEBRIX.



(Décor de François Ganeau)

Amphitryon de Molière
(Stalag XVIII C)

RÉPERTOIRE DE L'ACTIVITÉ D

DE 1940

	Œuvres classiques	Variétés et Revues	
1940	SOPHOCLE Œdipe Roi (Adapt. de J. Cocteau) MOLIÈRE La Jalousie de Barbouillé Le Médecin malgré lui	Fantaisie rimée Coq à l'Ane parisien Revue de Variétés Revue de Paul Colline	Coq à l'Ane méridional Coq à l'Ane du Nord Revue de Saint-Cyr Histoire de Noël (Chorale)

	Œuvres classiques	Ouvrages contemporains	Variétés et Revues
1941	BEN JOHNSON Volpone (Adapt. Jules Romain et Steph. Zweig) SHAKESPEARE Le Songe d'une nuit d'été MUSSET Fantasio	MARCEL ACHARD Domino Le Corsaire GASTON BATY Dulcinée ANDRÉ BIRABEAU La Fleur d'oranger EMMET LOVERY La Première légion (Adapt. Jean Silvain) JEAN DE LETRAZ Bichon PALUEL MARMONT Sud MARCEL PAGNOL Marius Fanny JULES ROMAIN Knock JEAN SARMENT Le voyage à Biarritz LOUIS VERNEUIL Pile ou Face Qui ? (Pièce policière écrite au camp)	Nostrodamus...ons-nous Spectacle de Marionnettes Revue de l'Agro (A partir de la mi-1941 un grand nombre de spectacles, plus ou moins importants, de variétés, furent présentés; il n'est pas possible d'en donner ici un reportage détaillé.)

	Œuvres classiques	Ouvrages contemporains	
1942	ARISTOPHANE Les Grenouilles MOLIÈRE Les Fourberies de Scapin MUSSET On ne saurait penser à tout BANVILLE Gringoire DAUDET L'Arlésienne	J. ANOUILH Léocadia A. BIRABEAU Le Valet maître PAUL CLAUDEL L'Annonce faite à Marie NOEL COWARD Les Amants terribles J. DEVAL Tovaritch MICHEL DURON Trois... six... neuf... CAILLEVET et E. REY R. DE FLERS La Belle aventure A. GIDE Amal (d'après R. Tagare)	J. GIRAUDOUX La Guerre de Troie S. GUITRY Le Mot de Cambronne ANDRÉ OBEY Noé YVON NOÊ Tessy and Partner J. ROMAINS Le Déjeuner marocain B. SHAW Ste Jeanne LOUIS VERNEUIL M. Bolbec et son mari L'Ecole des contribuables Mon Crime

UPES THÉATRALES DE L'OFLAG IV-D

1944

	Œuvres classiques	Ouvrages contemporains	
1943	MOLIÈRE Le Bourgeois gentilhomme LABICHE Le crime de la rue de Lourcine COURTELINE Le Commissaire est bon enfant	MARCEL ACHARD Noix de Coco J. ANOUILH Le rendez-vous de Senlis J. BERTHET Les vacances d'Apollon NOËL COWARD Week-end J. DEVAL Etienne R. DE FLERS et F. DE CROISSET Les Vignes du Seigneur FÉLIX GANDÉRÉ Atout... Cœur	JEAN GIONO Le Bout de la route ANDRÉ JOSSET Elisabeth, la femme sans homme MARCEL PAGNOL Topaze PIRANDELLO Chacun sa vérité JEAN SARMENT Léopold le bien-aimé LOUIS VERNEUIL Azaïs EMELYN WILLIAM L'Homme qui se donnait la comédie

	Œuvres classiques	Ouvrages contemporains	Variétés et Revues
1944	PIERRE MATHIAS Aucassin et Nicolette MOLIÈRE George Dandin LABICHE Un Chapeau de paille d'Italie	J. ANOUILH Le Voyageur sans bagages ARMONT et GERBIDON L'Ecole des Cocotes A. BIRABEAU La Chaleur du sein BOISSY Jupiter P. CLAUDEL L'Otage P.-L. MALLEN (Œuvre inédite) Messieurs... la Cour MONTHERLANT La Reine morte A. SALACROU Histoire de rire G.-B. SHAW Pygmalion	J. BASTRA J'ai dix-neuf ans (Opérette)

	Ouvrages contemporains	
1945	Etaient en répétitions au moment de la dissolution du camp	ANDRÉ HAGUET Quatre mains A. SALACROU L'Inconnu d'Arras La Terre est ronde



ARMOIRIES DU MÉLODRAME
(Collection Musée Lorrain)

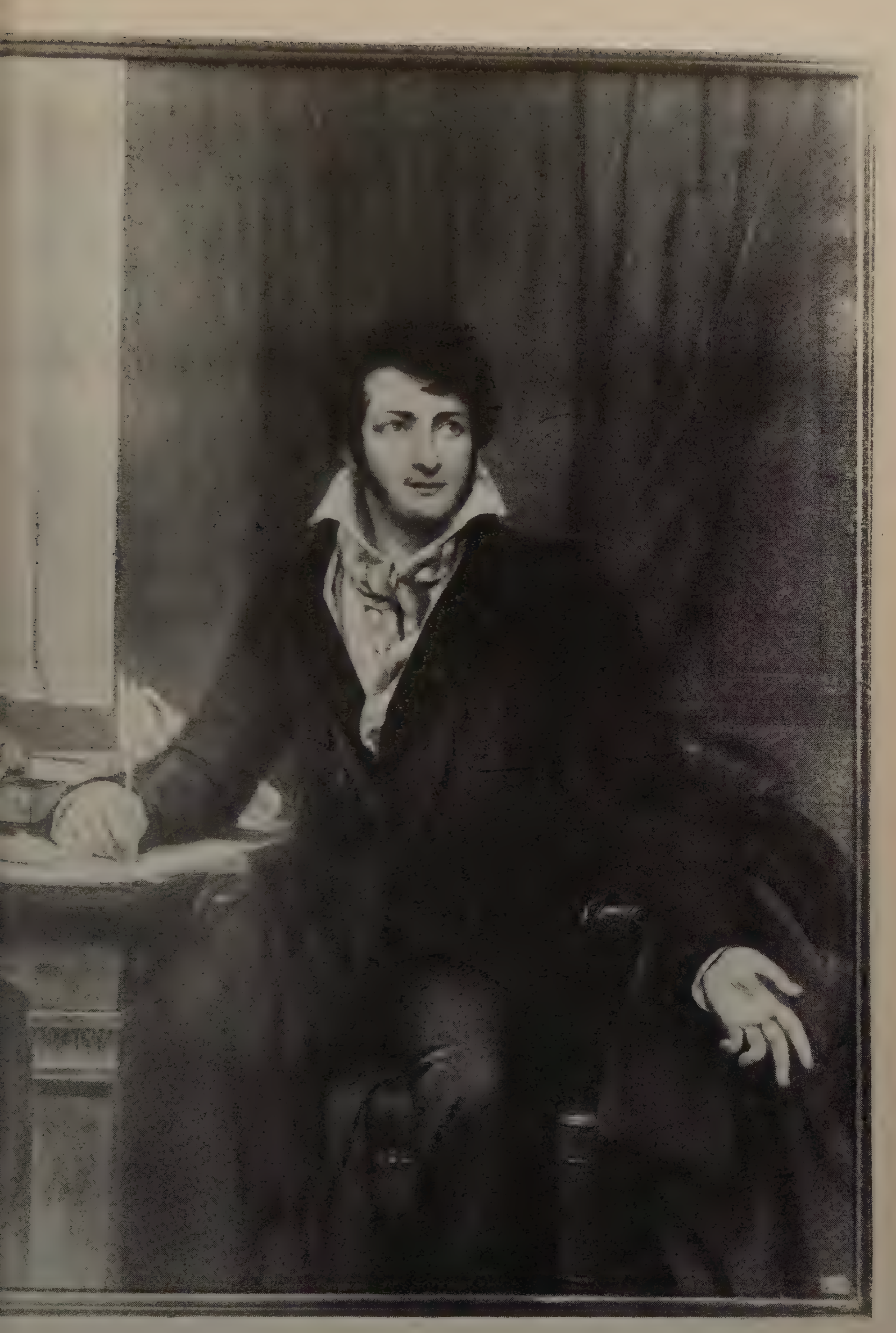
GUILBERT DE PIXERECOURT

Le Musée lorrain de Nancy, comme nous avons eu l'occasion de le signaler lors de notre visite en juin dernier, possède une riche documentation sur Guilbert de Pixérécourt et le mélodrame, M. André Virely ayant légué ses collections à la ville natale de son arrière grand-oncle.

M. Marot, conservateur du Musée lorrain, aidé de M. Schneider, ont consacré une salle du palais ducal aux souvenirs de Pixérécourt : lit, secrétaire, pendule, fauteuils, porcelaines, jumelles de théâtre, miniature de Pixérécourt jeune sous l'uniforme des armées de la République, crayon de la maison familiale de Pompey (près Nancy) et des très romantiques ruines de la maison à Fontenay-sous-Bois (l'ancienne maison de Dalayrac) dessinées par Guilbert lui-même, enfin, le portrait assez théâtral peint en 1822 par Mme Chéradame, que nous reproduisons ci-contre.

Dans des cartons s'entassent des portraits d'acteurs et actrices, célèbres ou oubliés, dans les costumes de leurs rôles, et la reproduction des nombreux décors des vieux mélodrames. Mais beaucoup plus importantes pour l'historien sont les liasses conservées dans les archives du Musée; là se trouvent tous les papiers de famille de Pixérécourt (contrat de mariage, actes de vente, de succession, etc...), ses comptes fort minutieusement tenus, une partie de sa correspondance et surtout le « *Journal de mes pièces de théâtre* » où sont consignées dates de représentations et recettes; dans un autre cahier non moins précieux, Pixérécourt notait, au jour le jour, des titres, des canevas, des thèmes, des réflexions et idées diverses touchant la composition de ses pièces. Des manuscrits et plusieurs éditions des pièces du dramaturge complètent la collection.

On ne saurait, évidemment, faire une étude du mélodrame sans avoir minutieusement exploré ces archives.



(Musée Lorrain de Nancy)

GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT
Portrait par Mme Chéredame
(1822)

COMMUNICATIONS

L'abondance des matières nous oblige à remettre à un prochain numéro les articles et communications de MM. ALBERT COYECQUE et J.-J. OLIVIER (Documents inédits sur L.-F. Beffara), GEORGES NAUDET (Inventaire des Costumes de Le Kain), GUSTAVE CHARLIER (Un compte rendu oublié d'HERNANI), GARAPON (Le Personnage du Soldat Fanfaron), JACQUES GUYET (Le Théâtre de Voltaire à Genève), E. MAKFIELD MIDER (J.-A. de Mauvillain, le médecin de Molière, En marge de l'ECOLE DES FEMMES).

HISTOIRE DES TROUPES

Les Comédiens du Duc d'Orléans et les Comédiens de Mademoiselle à Dijon

Au cours de vaines recherches faites dans les Registres de Délibération de la Chambre de Ville pour y trouver trace du passage de la troupe de Molière, M. G. Grémaud, archiviste de la ville, a rencontré des textes concernant les troupes du duc d'Orléans et de Mademoiselle de Montpensier.

Lundi, 23 août 1655. — Suite à la requête présentée par les comédiens ordinaires de S. A. d'Orléans, il leur est permis de jouer sous réserve de payer pour chaque spectateur une taxe dont la Chambre de Ville fixera le taux. (*Arch. Munic. de Dijon, Reg. des Délibérations,* B. 294, f° 84, R°.)

Mardi, 7 septembre 1655. — Suite à la requête présentée par les comédiens de Mademoiselle, Souveraine de Dombes, et requête appuyée et approuvée par elle, « de venir en cette ville pour y jouer beaucoup de belles et rares commédies avec la liberté de faire dresser un théâtre dans le Tripot de la Poissonnerie » permission leur est donnée, « à condition de payer au receveur des pauvres de cette ville la somme de cent livres et qu'ils ne pourront prendre de ceux qui assisteraient que dix sols pour les pièces communes et quinze sols pour les pièces nouvelles, à peyne en cas de contravention qu'ils vuideront la ville. » (*Ibid.* B. 294, f° 97, V°.)

Vendredi, 28 mai 1660. — Même autorisation sous mêmes réserves. Toutefois, le droit à payer pour les pauvres n'est ici que de cinquante livres et le prix des places est fixé à dix sols pour les pièces communes, vingt pour les pièces nouvelles et trente sols pour celles où il y aura des machines. La comédie commencera au plus tard à cinq heures afin de finir avant la nuit. Les comédiens devront préalablement soumettre la liste des pièces, et celle-ci sera publiée « à son de trompe et cri publicq par les carrefours, et affixé (affiché) au devant du Tripot de la Salamandre (1) où ils ont déclaré qu'ils faisaient travailler à leur théâtre... » (*Ibid.* B. 298, f° 382, V°.)

Une représentation sacrée à Casteljaloux au début du XVIe siècle

En complément à l'intéressant travail de M. Fuzelier sur les représentations données au XVIe siècle dans le Sud-Ouest de la France

(1) Le tripot de la Salamandre se trouvait alors rue Poulaillerie, actuellement rue Piron (nos 22-24). C'est là que Louis XIV, pendant le séjour qu'il fit à Dijon en novembre 1658, passait une partie de ses après-midis à jouer à la paume. (G. G.)

(Tarn-et-Garonne, Pyrénées-Orientales, Narbonne, Mende, Nîmes, Tulle, etc...) M. l'abbé Jean Dubois nous communique un extrait d'un compte consulaire de Casteljaloux, tiré des archives départementales de Lot-et-Garonne (E.S. 2419 *bis*), *arrêté par la jurade, c'est-à-dire le conseil municipal, le* 28 *juillet* 1503.

Par ordre de Monseigneur Alain d'Albret, on fit représenter *La Passion* et à cet effet construire les échafauds nécessaires. Le document donne le prix de la façon qui fut de 48 ardits, le prix de revient de la croix de Jésus et de celles des larrons (50 ardits), les cordes pour soutenir les courtines (24 ardits) et des journées de menuisier pour enlever les planches et les poutres du théâtre (51 ardits).

Un autre compte, rendu en 1502, fait état d'une représentation donnée, en la même ville, par ordre du sire d'Albret : une *Vie de Saint Sébastien*. Il fut offert aux acteurs une barrique de vin. En 1511, des Bretons, toujours par ordre du Sire d'Albret, représentèrent une *Vie de Sainte Anne*. Les frais payés par la jurade de Casteljaloux s'élevèrent à 4 francs bordelais. Les acteurs reçurent également en récompense de leurs peines une barrique de vin rouge. Enfin en 1516, le Vendredi Saint, nouvelle *Passion* dont le prix de revient est toujours de 4 francs bordelais (1).

POUR UN LEXIQUE DES COMÉDIENS FRANÇAIS

Marie Lesieur, dite « Lesueur » (8 octobre 1799-6 avril 1890). — M. Maurice Deflandre nous communique des documents inédits qui viennent heureusement compléter la notice du dictionnaire Lyonnet (ses domiciles en Belgique de 1860 à 1890, date et lieu de décès).

Toussaint le Riche, sieur de Hautefeuille et sa femme Anne de la Chappe. — Comédien du Prince d'Orange puis Comédien du Roi, Toussaint le Riche épousa Anne de la Chappe, comédienne, dont il eut une fille (Françoise), bâptisée à Grenoble, le 31 juillet 1646 (d'après E. Magnien, *Les artistes grenoblois*, 1887, in-8°, p. 215). M. Delafosse, archiviste de la Charente-Maritime, a retrouvé à la Rochelle l'acte d'inhumation d'Anne de la Chappe (*Arch. Commun., Registre des Sépultures de la Paroisse Saint Barthélemy*) ainsi que son testament daté du 23 mai 1663 (*Minutes Teuleron*). L'acte notarié nous apprend que le ménage avait plusieurs enfants, que la testatrice avait une sœur, « Le Febvre, comédienne ». Elle habitait alors « en la maison de Jacques Boisdon, maistre patissier hoste du logis où pend pour enseigne le Pont-au-Change ». Ont signé : M[e] Teuleron, notaire, P. Boisdon, Pierre Leredde, faiseur de peignes.

Jean Quinault. — M. Jean Nattiez a retrouvé son acte de mariage aux Archives d'Amiens

(1) Le franc bordelais valait un peu moins que la livre tournoi, et l'ardit en était la monnaie, comme le liard était alors la monnaie de la livre tournoi. (J.D.)

(10 mars 1686). Cette découverte vient heureusement compléter la notice que M. Fuchs a consacrée à Jean Quinault dans son *Lexique des troupes de comédiens au XVIII*[e] *siècle.* (*Bibl. de la Soc. des Hist. du Th.*, XIX, Droz, édit. 1944, p. 173.)

Chasteauneuf. — En date du 18 janvier 1672, M. J. Nattiez a trouvé aux Archives d'Amiens (*F.F.* 1307 *et non* 1367, *comme nous l'avons précédemment imprimé*) une requête de « *Comédiens du Roi* » dont Chasteauneuf est signataire avec ROCHEFORT, DES PIERRES, DE LA GARDE, DE BONNEUIL et MARAL. Il semble dès lors qu'il ne saurait s'agir du Chasteauneuf, gagiste chez Molière. (Cf. *R.H.T.*, IV, pp. 272-274.)

Desmarets. — L'un des comédiens auteurs du scandale de Château-Thierry (Cf. *R.H.T., IV, pp.* 266-268). Est-ce lui dont M. Nattiez a relevé le passage à Amiens, le 23 février 1673, en compagnie de BEAUTEMPS, P. LOUBEL, DU RACINE, DU BOCCAGE, COTTON. (Arch. Mun. d'Amiens, F.F. 1307.)

Marie Dorval et la dynastie Bourdais. — Notre confrère M. Guyot-Sionnest, qui descend de la famille Bourdais, a retrouvé à Lyon, l'extrait baptistaire de Marie Bourdais (23 mai 1779). La petite Marie Bourdais, qu'on appellera plus tard « Marie Bourdais II », pour la distinguer de sa tante, sera la mère de la future Marie Dorval. Antoine Bourdais, le père, était probablement comédien comme ses parents; il dut jouer à Caen (1762) et à Laon (septembre 1773); il aurait été régisseur du théâtre d'Avignon avant 1787, aurait joué les financiers à Lille en 1789-90 puis les grimes au théâtre du Marais en 1792. Le registre paroissial attestant sa présence à Lyon en 1779, fixe donc un point de repère dans sa très incertaine biographie.

Il se donne pour « marchand » lors du baptême de sa fille. Aurait-il abandonné momentanément le théâtre, ou bien l'emploi de ce terme vague ne serait-il qu'un artifice pour dissimuler sa profession tout spécialement réprouvée à Lyon ? Son père se faisait déclarer imprimeur à Angers dans une circonstance semblable; selon M. Guyot-Sionnest, il n'y eut jamais d'imprimeur de ce nom.



PAR PERMISSION DE M. LE MAIRE.

THÉATRE DE CHARTRES.

La Troupe de M. DEGARRON, Directeur privilégié, pour trois années consécutives, pour l'ambulance des Départemens d'Eure et Loir, Loiret et Loir-et-Cher, aura l'honneur de donner,

Aujourd'hui DIMANCHE 16 Octobre 1825,

POUR LA CLOTURE DÉFINITIVE ET SANS REMISE,

Toutes entrées* gratis *et de faveur généralement supprimées,

Une première Représentation du

TARTUFE,

OU

L'IMPOSTEUR,

Comédie en cinq actes et en vers, chef-d'œuvre de MOLIÈRE.

M. DELMENCE, *Premier Rôle du Théâtre Royal de l'Odeon, remplira le rôle du* Tartufe; *et* Madem. DARTOIS, *Jeune Premiere du même Theâtre, remplira celui de* Mariane. M. DUPUIS, *ex-Acteur de l'Opéra-Comique, et Chef d'Orchestre de la Troupe, a bien voulu se charger du rôle de* Cléante, *pour faciliter la mise en scène de cet Ouvrage.*

DISTRIBUTION DE LA PIÈCE.

Personnages.	*Acteurs.*
TARTUFE, faux dévot	MM. *Delmence.*
ORGON, Mari d'Elmire	*Léopold.*
CLÉANTE, Beau-frère d'Orgon	*Dupuis.*
DAMIS, Fils d'Orgon	*Saint Paul.*
VALÈRE, Amant de Mariane	*Hippolyte.*
M. LOYAL, Huissier	*Degarron.*
Un Exempt	*Galli.*
ELMIRE, Femme d'Orgon	Mesdames *Emilie.*
MARIANE, Fille d'Orgon	*Dartois.*
Madame PERNELLE, Mère d'Orgon	*Déroches.*
DORINE, Suivante de Mariane	*Degarron.*

Le Spectacle sera terminé par le

DÉPIT AMOUREUX,

Comédie en deux actes et en vers, de MOLIÈRE.

M. DELMENCE *remplira dans cette Pièce le rôle d'*Eraste, *et* Mademoiselle DARTOIS *celui de* Lucile.

Les autres rôles seront remplis par MM. DEGARRON, HIPPOLYTE, SAINT-PAUL, et M.lle PAULINE.

On commencera à 6 heures et demie précises.

(Les Militaires non gradés payeront demi-place, aux Troisièmes seulement).

PRIX DES PLACES. *Premieres* et *Orchestre*, 2 fr. (40 sous); *Parquet*, 1 fr. 25 centimes (25 sous); *Parterre* et *Secondes*, 75 centimes (15 sous); *Troisiemes*, 50 centimes (10 sous).

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la comédie du Tartuffe fut souvent représentée sous la Restauration, même au temps de Charles X; elle le fut quelquefois PAR ORDRE, pour montrer l'esprit de tolérance du régime.

(Document communiqué par M. Doré, directeur honoraire du Théâtre de Chartres.)



Questions et Réponses

(Voir I-II, p. 59, III, p. 183, IV, p. 287)

RÉPONSES

15. — Dos au public

Bocage, selon Lyonnet (*Dictionnaire*), fut « le premier qui prit l'habitude de lancer des tirades le dos tourné au public ».

26. — Le tombeau de Favart.

Une note de l'étude sur « FAVART ET VOISENON », faisant partie du livre « *Epicuriens et Lettrés* », par Gustave Desnoireterres (1879), dit ceci :

« Un nommé Delort, qui visita la maison de Belleville en 1821, ne remarquait plus aucun signe de tombeau. Un seul *cyprès* rappelait la sépulture. »

Maurice Deflandre.

27. — Chape d'hellequin.

Chape = tête (de caput, tête); « chapé », adj. = à grosse tête. Hellequin = diable, diablotin (étymol. germanique et flamande; « hellekin(d) » = enfant de l'enfer; néerland. « hel », allemand « Hölle », angl. « Hell » = enfer. « Hellequiner » = faire un sabbat du diable. (Voir *Dictionnaire d'ancien français*, de Grandsaignes).

31. — Troupes d'Enfants

M. Ribolet, bibliothécaire en chef de la ville de Troyes, signale un article de Louis Morin sur les membres de la Troupe du Dauphin : *deux familles troyennes de musiciens et de comédiens, les Siret et les Raisin.* Mémoires de la Soc. Acad. de l'Aube, 1925-1926, t. 89, p. 133-138, pl. h.-t., tirage à part, Troyes, Imp. J.-L. Patron, 1927.

Il rappelle également l'étude de H.-C. Lancaster (*J.-B. Raisin, le petit Molière*), signalée par M. Raymond Lebègue (R.H.T., 1948-49, IV, p. 361, N° 17).

37. — Rotrou et Molière

La note de M. S. Lelièvre, p. 259, répond à cette question et donne un nouvel exemple des méfaits de Vrain-Lucas et des dangers que courent les moliéristes trop passionnés.

QUESTIONS

38. — Extrait mortuaire à retrouver.

On voudrait retrouver les traces — et en particulier l'extrait mortuaire — de Jeanne (ou

Marie) Michelet, première femme de Boutet de Monvel (plus exactement B o u t e t dit Monvel). D'après Lyonnet, elle aurait débuté à la Comédie-Française en 1765; de son mariage naquit à Marseille, en 1768, un fils, Noël-Barthélémy; en 1772-73, elle faisait — peut-être — partie de la troupe Lobrau à Lyon. C'est alors sans doute, en tout cas avant 1778, que son mari l'abandonna pour Jeanne-Marguerite Salvetat; de leur liaison devait naître la petite Françoise-Hippolyte, la future Mlle Mars. Jeanne (ou Marie) Michelet dut mourir entre 1782 et 1785, mais on ignore à quel endroit.

M. F.

39. — Antoine Fouré, élève de Blondel et Servandoni.

Le Musée du Théâtre de Drottningholm conserve 14 planches, y compris 2 feuilles d'impression typographique de machines de théâtre, séparées mais destinées semble-t-il à un même ouvrage. L'une d'elles porte « *gravé par le Chevalier Fouré élève de feu le Chevalier Servandoni* ». Vingt-quatre cahiers de 6 planches in-folio sont prévus.

Cette publication fut-elle terminée ? Quels renseignements possède-t-on sur Antoine Fouré, fils d'un marionnettiste, dont « Le Spectacle Méchanique du Boulevard du Temple » (1757-176?) semble avoir combiné, dans ses spectacles d'opéras mécaniques, les marionnettes de son père et les décors en perspective et à transformations de son maître Servandoni ?

R. T.

40. — Don Juan aux marionnettes.

Peut-on nous communiquer des renseignements sur les pièces ayant pour principal personnage Don Juan, en dehors de celles que signale Castil-Blaze (Molière musicien, I, p. 309) jouées par les marionnettes d'Augsbourg, de Strasbourg et d'Ulm, Casperl y étant le valet du Séducteur ?

Y. J.

41. — La Famille des Brioché.

Notre collègue M. Leroy nous communique la copie d'une *Requête* qu'il a découverte aux Archives d'Amiens. « *François Stable, dit Briocher* (sic), *joueur des menus plaisirs des Enfants de France* », sollicite de MM. les Maire et Echevins de la ville d'Amiens de l'autoriser à représenter « *un petit opéra en figures mouvantes et artificielles, ... ainsi qu'il a fait voir étant aux états d'Arras* (*à*) *Monseigneur et Madame L'Intendant* ». Le spectacle ne présente « *aucune chose contre la bienséance* ». Cette requête est datée du 17 décembre 1698. L'autorisation fut accordée, le procureur du Roi déclarant « *n'avoir moyens d'empêcher les fins de la présente, à la charge pour le suppliant de ne point jouer les festes et dimanches pendant le service divin, et de ne pas prendre plus de 2 sols par chacune personne* » (20 dé-décembre 1698). Qui peut nous éclairer sur ce François Stable qui se dit Brioché ? Est-il de la famille des Datelin, étudiée par Jal ?

42. — Un manuscrit à retrouver (Sophonisbe).

Qu'est devenu le manuscrit des poésies de Saint-Gelais que Mme Théophile Belin a vendu en 1928 et qui contenait un texte de *Sophonisbe* assez différent du texte imprimé, et une introduction due au traducteur lui-même.

(Cf. le résumé du catalogue Belin dans la Revue d'Histoire littéraire, XXXV, 606-609) ?

L. R.

43. — Masques aux yeux d'émail.

La Grande Encyclopédie de Diderot dit que les masques de cire à yeux d'émail étaient fort

recherchés « parce qu'ils se rapprochaient le plus de la vérité de la nature. On prétend que c'est le sieur Benoist qui en a fait le premier en France ». Que saït-on de ce Benoist ?

L. Ch.

44. — Pour ou contre le lustre ?

En complément à l'article de M. J.-B. Barrère, voici quelques lignes extraites de l'ouvrage de Charles Garnier, *Le Nouvel Opéra,* publié en 1875. L'illustre architecte prend nettement parti contre la mode alors naissante des plafonds lumineux.

« *Les reproches faits au lustre (gêne pour les spectateurs des quatrièmes loges) sont mal fondés; il est toujours possible d'atténuer et même d'éviter les inconvénients qu'on signale; il est impossible de remplacer ce charmant foyer lumineux.*

Qui pourrait donner à la salle cette joyeuse animation, si ce n'est cette lumière directe et visible, qui se joue dans les contours et accuse les saillies ? Qui pourrait, si ce n'est le lustre, donner cette variété de formes dans la disposition des flammes, ces points lumineux groupés et étagés, ces tons fauves de l'or piquetés de points brillants, et ces reflets cristallins ? Tout se tient, tout s'enchaîne; c'est une gerbe de feu, de diamants et de lueurs, dont la forme gracieuse, la ceinture miroitante, est le complément indispensable de toute salle de fête.

En résumé, avec la réflexion des plafonds incandescents, les ombres sont ternes, la lumière est fausse et verdâtre, les visages des spectateurs mal éclairés, les yeux éteints, l'expression contrainte, l'esprit plus lourd; avec le lustre et ses feux en faisceaux, les ombres sont chaudes, la lumière rose et franche, les yeux brillants et l'esprit plus ouvert.

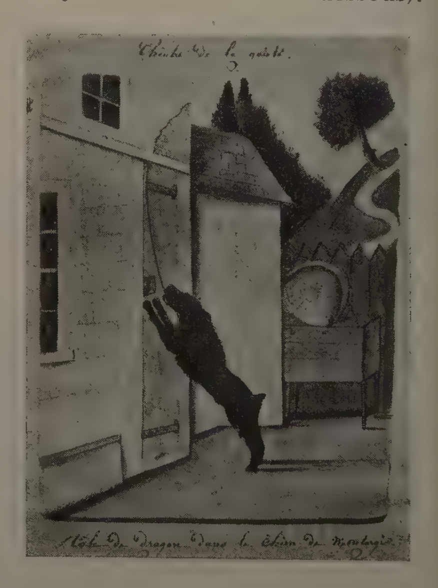
Et, pour compléter encore l'effet, pour donner encore plus de gaîté et de mouvement à la salle, pour remplacer les appliques et les torchères incommodes, faites courir autour de la corniche supérieure un cordon de lumières qui accompagneront le foyer central, qui atténueront les ombres trop dures en disséminant les feux, qui ne nuiront à personne, qui feront briller la voûte et qui formeront ainsi une espèce de grand lustre circulaire et développé, contournant le lustre du milieu. »

J'aimerais avoir le sentiment de professionnels du spectacle sur le mode d'éclairage des salles qui leur paraît le plus propre à créer l'atmosphère favorable à ce que Louis Jouvet a nommé « la cérémonie dramatique ».

Henri Lelong.

45. — Les Animaux au Théâtre.

La publication de ce petit livre, la contribution apportée par M. Lebègue dans son compte rendu (R.H.T., IV, p. 299) m'ont valu d'intéressantes communications du professeur Silvio d'Amico et de Mme Horn-Monval (voyez le document ci-dessous).



Je serai particulièrement reconnaissant à ceux qui, au cours de leurs propres recherches, trouveraient des documents touchant cette question de petite histoire théâtrale s'ils pouvaient me les communiquer. Bien entendu, ceux que je possède sont à la disposition des membres de la Société qui pourraient s'y intéresser.

L. Ch.

46. — Souvenir de Fanny Cerrito

Quelle est la date du décès de Fanny Cerrito ? Plusieurs auteurs indiquent 1899...; la confirmation manque.

D'attentives recherches dans six quotidiens de Paris à la fin du dernier siècle, le dépouillement de revues italiennes de spectacle, mille interrogations et recherches de détails n'ont pas donné de résultat. Fanny Cerrito, née à Naples en 1821, parut à la Scala, à l'Opéra de Paris, à Londres, à Saint-Pétersbourg; elle épousa à Paris Saint-Léon qui se fit chorégraphe par amour et régla des ballets pour elle. Elle se sépara de lui en 1850 et quitta la scène en 1854. Elle vécut à Passy (avenue Victor-Hugo, puis rue de la Faisanderie); mais on ne trouve pas sa trace sur les registres du Cimetière de Passy... On ne saurait concevoir que sa mort ait passé inaperçue... Qui connaît la date de la mort de Fanny Cerrito ?

P. M.

47. — Beffara

Tous documents concernant ce commissaire de police, collectionneur et moliériste.

48. — Un portrait de Molière

Sait-on où se trouve le portrait de Molière, par Sébastien Bourdon, qui fut gravé par Beauvarlet, à la fin du XVIII[e] siècle ? Au bas de la gravure on lit des vers de Chénier, André ou Marie-Joseph ?

J.-G. P.

49. — Molière aux marionnettes

Une lettre de Mme de Venelles à Mazarin, datée du 10 mars 1660, nous apprend que Mme Colbert (elle était alors à La Rochelle) qui servait de chaperon aux demoiselles Mancini et « faisait ce qu'elle pouvait pour les distraire » fit représenter chez elle avec des marionnettes *Les Précieuses Ridicules* qui triomphaient au Théâtre du Petit-Bourbon.

Récemment Hubert Gignoux et ses camarades jouèrent *Le Mariage Forcé* en captivité puis à Paris. Peut-on citer d'autres exemples ?

M. C.

AUTOGRAPHES

Notre Société sera reconnaissante aux collectionneurs qui voudraient bien lui adresser une note sur leurs récentes acquisitions concernant l'Histoire du Théâtre

CATALOGUE Mme J. VIDAL-MEGRET

VENTE DU LUNDI 9 MAI 1949

25. - HUGO, Victor. Lettre autogr. sign. au baron Taylor (commissaire royal près du Théâtre Français); *Ce jeudi* 7 (*sic, pour* 6) *septembre* (1832). 3 pp. in-8°, adr. a. sur la 4e p.

Précieuse lettre sur la lecture en comité et la distribution des rôles de son drame le *Roi s'amuse.* Victor Hugo reviendra de Bièvre exprès pour cette lecture (voyage et lecture, par suite de l'extrême lenteur des communications, empliront douze heures de la journée, selon le détail qu'il en donne ici). Il envoie une liste de l'attribution des rôles qui couvre la page III, choisissant Bocage pour François Ier, Monrose pour Saltabadil; le nom de Mlle Anaïs remplace celui raturé de Mlle Mars pour le rôle de Blanche (en fait ce furent Périer, Mlle Anaïs et Beauvallet qui créèrent ces rôles).

79. - VOLTAIRE. Leettre à Le Kain, *Ferney,* 24 *novembre* 1772. 3 pp. in-4°, adresse sur la 4e page.

Lettre d'un haut intérêt concernant deux de ses pièces, principalement les *Lois de Minos.* Le Kain, hôte de Voltaire à Ferney, s'apprêtait à aller faire entendre *Mahomet* aux Genevois; Voltaire l'encourage. « *J'aime mieux... voir à mon aise Mahomet sur les tréteaux genevois en liberté et sans étiquette, que sur un théâtre doré et au milieu des cérémonies.* »

Voltaire est très préoccupé des *Lois de Minos.* (Sa nouvelle tragédie se heurtant à des difficultés de la part de la police, et aussi des comédiens. Bien entendu, Le Kain y serait Teucer, roi de Crête, et la *Crête* devient dans cette lettre le symbole même de la pièce) : « *Je ne crois pas que le vent du bureau soit pour nous dans le procès que nous avons avec la Crête. Si on nous fait des difficultés je vous conseille d'abandonner cette Crête et qu'il n'en soit plus parlé* » (la pièce ne fut, en effet, jamais représentée). Il remercie Le Kain d'en avoir fait la lecture chez Mme Du Deffand.

Il prie d'ajouter à la première scène de l'acte II sept vers, tout au long transcrits (l'édition de Kehl les contient avec deux retouches).

Enfin, Voltaire exerce sa verve sur le Père La Rue dont la tragédie de *Sylla* passait encore à cette époque pour être de Corneille; il en cite quelques vers qui, selon lui, font assez reconnaître l'œuvre du Père Jésuite. Corneille est égratigné en même temps. « *Les gens de goût ont apparemment attribué cette tragédie à Pierre parce qu'il y a du raisonné, de l'ampoulé et du galimatias.* » Cette lettre ne figure pas dans les *Œuvres complètes,* édit. Garnier.

●

CATALOGUE AUGUSTE BLAIZOT

OCTOBRE-NOVEMBRE 1949

488. - D'ALEMBERT. Compliment de la clôture du Théâtre en 1752, prononcé par Le Kain; compliment de l'ouverture de la Comédie-Française, prononcé par Le Kain à l'ouverture du Théâtre, le 30 avril 1753. Manuscrits autographes, de 4 pp. pet. in-4° (avec note annexe de 1 p. in-12) et 3 pp. pet. in-4°.

Le compliment de clôture passe en revue les pièces les plus applaudies de la saison, notamment *Mahomet* et *Rome sauvée* de Voltaire; d'Alembert revoyant ce

manuscrit plus tard, y a ajouté de très intéressantes notes sur les diverses représentations de *Mahomet* et sur la carrière de Le Kain. Quant au compliment d'ouverture, il esquisse un programme d'œuvres nouvelles, rappelle la mission de la Comédie Française qui est de représenter les chefs-d'œuvre éprouvés de la scène française, et conclut sur un appel à l'attention et à l'indulgence des spectateurs.

On y joint une pièce manuscrite de 4 pp. pet. in-4, portant des annotations autographes, postérieures, de d'Alembert : c'est un « Discours prononcé par un comédien avant la représentation d'*Agathocle* », le jour anniversaire de la mort de Voltaire, auquel ces pages sont un vibrant hommage.

527. - DELAVIGNE, Germain. Notice sur Casimir Delavigne. Manuscrit autographe signé, de 69 pp. Pet. in-f° rel. vélin crème, dos orné, non rog.

Beau manuscrit complet de cette importante note due au frère de Casimir Delavigne, Germain, lui-même auteur dramatique, qui écrivit de nombreuses comédies en collaboration avec son frère et avec Scribe. Cette notice a été écrite pour servir de préface à un recueil posthume, *Derniers chants* (Didier, 1845); elle est riche en anecdotes et en détails précieux sur la vie littéraire et le théâtre de l'époque.

On a relié en tête du manuscrit un très joli portrait au crayon de Casimir Delavigne, dans un encadrement en couleurs et or.
Ex-libris, Tenant de La Tour.

627. - RACHEL. Billet authographe, signé, trois lignes, enveloppe jointe au nom d'Henri Mirault, datée du 18 mars 1856, papier de deuil, cachet de cire noire avec le sceau de Rachel sur l'enveloppe.

Rachel vient de rentrer, triste et mourante, de son désastreux et fatal voyage en Amérique; sans doute a-t-elle reçu de celui qui tint quelques années auparavant la place privilégiée que l'on sait dans sa vie sentimentale, une affectueuse lettre de réconfort. Blessée à mort, lasse, épuisée, elle ne trouve que les pauvres lignes suivantes pour répondre à celui qui reçut de la tragédienne triomphante ces lettres délicieuses qui ont été publiées sous le titre *Lettres à l'Aimé* (Revue de France, 1922) : *« Votre lettre me fait du bien. Merci. On ne vous aime pas plus que je ne vous aime. Rachel. »*

●

CATALOGUE HENRI SAFFROY

N° 16 - 1949 - N° 17 - 1950

6108. - RACHEL. Lettree aut. signée à Madame Samson, Bordeaux, 8 août 1841, 4 p. in-8°.

Elle dit toute l'affection qu'elle leur porte, et pour quelles raisons elle se considère comme leur fille.

De Bordeaux où elle joue, elle écrit : *« ...Mes deux premières soirées chez les Bordelais ont été accueillies comme si j'eusse été née chez eux. Les* Horaces *et* Andromaques *ont composé ces deux représentations, la troisième est fixée; à mardi prochain* Cinna.

Elle donne de nombreux détails de sa vie de théâtre et parlant des acteurs qui jouent avec elle, elle écrit : *« ...Ils sont encore plus mauvais qu'à Londres, un nommé Goda qui a fait avec nous une assez mauvaise campagne en Angleterre, vient d'échouer complètement sur le sol français, le malheureux, les sifflets l'ont percé de fond en comble... »*, etc., etc...

6550. - SCRIBE, Eugène. Lettre aut. signée à M. Beck, éditeur, 1 p. in-8°.

« *Il est possible que* Jeanne la Folle *n'aille que mercredi prochain et j'aurais quelques changements à faire à la fin du deuxième acte pour la mise en scène. une cérémonie du couronnement et de baise-main que j'ai imaginée pour abréger le final qui est toujours trop long* », etc., etc...

●

CATALOGUE H. MATARASSO - 1949

17. - CLAUDEL, Paul. Lettre autogr. sign., 19 *mars* 1919, 2 pp. in-8°.

Belle lettre relative au *Pain dur* (paru à la N.R.F. en 1918) remerciant l'auteur de l'article consacré à ce drame dans la *Revue des Jeuns* : « *... Le nombre des gens qui ont paru comprendre et goûter dans son sens chrétien cet ouvrage rébarbatif n'est pas grand...* » Il insiste sur « *la secrète sympathie qu'un auteur ne peut s'empêcher d'éprouver pour chacun de ses personnages..., si odieux que du dehors... ils puissent paraître* ». Paul Claudel voudrait bien avoir des nouvelles des PP. Dominicains du Saulchoir « *et apprendre d'eux ce que sont devenus les deux manuscrits... que j'avais laissés entre leurs mains en* 1914 ».

Cette lettre fut sans doute adressée à René Salomé, dont l'article critique « *Le Pain dur* » parut dans la *Revue des Jeunes* le 10 mars 1919.

●

CATALOGUES NOEL CHARAVAY

N° 677 - JUILLET 1949

22.729. - MÆTERLINCK, Maurice. L. a. s. à l'Administrateur de la Comédie-Française, Paris, 16 janvier 1902.

Il écrit au sujet de son dernier drame dont son « ami Lugné-Poé vous avait demandé de bien vouloir entendre la lecture ». Il s'agit probablement de *Mona Vanna* qui fut créé à l'Œuvre en 1902. Il ne demande pas que son drame soit créé au Français « *où je sais qu'il y a en ce moment trop de pièces reçues pour qu'on en puisse prendre de nouvelles. Mais il y a dans ce drame un rôle que je ne puis guère m'imaginer joué par personne autre que votre excellent pensionnaire M. Desonnes...* ».

22.735. - MALIBRAN, Maria-Félicia, célèbre cantatrice (1808-1836). L. a. s. en italien, à M. Paccini (s. l.), 25 août 1828, 2 p. in-8°, marque postale : L'Isle-Bouchard.

Belle lettre en italien, sur le chant et le théâtre.

22.744. - MARS, Anne-Françoise Boutet, dite Mlle (1779-1847). L. a. s. (s. l. n. d.), 3 p. in-8°.

Elle répond à son correspondant, un directeur de théâtre de Reims, au sujet de représentations qu'elle pourrait donner dans cette ville. Il faudrait que se soit assez tôt, car elle aura ensuite des répétitions pour une nouvelle pièce. Elle demande que l'on ne parle pas trop de son arrivée « *afin que les comédiens du Théâtre Français n'apportent point d'obstacle à mon départ...* » Elle donne ensuite à choisir « *les pièces que je désirerais jouer*, l'Ecole des vieillards, Valérie, la Fille d'honneur, le Misantrope, ou Misantropie, les Fausses confidences, les Jeux d'amour, la Femme colère, le Rêve d'un mari, Edouard en Ecosse, le du ménage, le Tartuffe, *en voilà plus qu'il ne faut, après cela vient le legs, la gageure, etc...* »

22.835. - STENDHAL, Henry-Beyle, dit. L. a. s. « H. Beyle », à M. H. de Latouche (Paris, 1823). 2 p. in-8°.

« *Vendredi à 11 h. 1/2, M. Costa... recevra une page à peu près sur le* Sémiramide. *J'entends la valeur d'une page imprimée.*

« *Avec la meilleure troupe de l'Europe et de l'argent à foison, le pauvre génie qui dirige le Théâtre Italien ne peut depuis neuf mois donner de nouveauté tant est grand l'effet de la bêtise. Cette idée arrangée en* philopoli *se trouvera dans un grand article sur la Sémiramis que je vous adresserai pour le Mercure de samedi 17 décembre. Si quelque expression pouvait choquer le fameux marché de 1.500 francs, je vous prierai de l'effacer.* »

N° 678 - OCTOBRE 1949

23.035. - MUSSET, Paul de (1804-1880). L. a. s. à un compositeur, Bourron, 19 août 1864, 3 p. in-8°.

Très intéressante lettre au sujet de l'œuvre de son frère. Il parle d'une pièce de théâtre qui plagie Barberine. « *Il est probable que* le Rouet *ne fera pas grand bruit et Barberine aura son tour, ce qui n'empeche pas que je partage votre mauvaise humeur contre le plagiaire. Un travail sur la nouvelle édition des*

œuvres de mon frère m'occupe beaucoup en ce moment... » Il parle ensuite de l'adaptation musicale de Barberine, que son correspondant projette. « *Je vous dirai que le sujet de Barberine me paraît le meilleur que vous puissiez adopter, celui qui s'arrangera le mieux d'être mis en musique... Je vous enverrai demain ce manuscrit par la poste...* » Il parle aussi de *Fantasio*, d'*A quoi rêvent les jeunes filles*, etc...

23.053. - RACHEL. 1° L. a. s. à Alexandre Dumas, Paris (s. d.). 1 p. in-8°.

« *Voulez-vous venir passer la soirée de demain chez moi ou bien encore venir assez tôt pour dîner avec quelques-uns de nos amis de* l'école du bon sens, *à ce qu'ils disent. On dînera à 6 h. 1/2 et on y sera...* »

2° L. a. s. à un auteur dramatique. Paris, 20 mai 1843. 1 p. 1/2 in-8°.

Elle s'excuse de ne pouvoir lire sa tragédie : « *... Je dois vous dire, Monsieur, que je me suis fait une règle... de n'entendre la lecture d'aucune tragédie et encore moins de m'engager à jouer un rôle avant que le Comité du Théâtre Français se soit prononcé...* »

(Extraits de catalogues par J.R.)

●

CATALOGUE KARL ET FABER, Munich, XXXII, 5 MAI 1950

88 *a.* - MOLIERE. Fin d'un acte notarié, Paris, 22 mai 1670. 1 p. in-4°, jaune et tachée.

Outre la signature de Molière on y trouve celle ede Suzanne Vallet, de Ducroisy et des Notaires Lenormand et Gigault. Provient de la collection Alfred Bovet (cet acte est signalé par Monval dans sa chronologie Moliéresque).

●

CATALOGUE SAFFROY - N° 116 - JUILLET 1950

906. - ARNAL. L. au directeur dee la *Gazette du Théâtre*, pour le remercier de critiques bienveillantes. Lyon, 28 septembre 1838. 1 p. in-4°.

9.707. - « Accord de « Messieurs les auteurs assemblés au Théâtre Français, rue de Louvois, à l'effet de déterminer les droits et honoraires des ouvrages qui seront joués pendant la période de l'engagement de Mme Raucourt ». 30 messidor, An V. 5 pp. in-4°.



Nous prions instamment les collectionneurs et amateurs d'autographes de vouloir bien nous signaler les pièces encore inédites qu'ils auraient pu découvrir se rapportant à l'Histoire du Théâtre

Sire

Les Royalles bontez de Vostre Majesté versees sur moy a pleines mains, depuis trente six ans, ont epuisé des longtems touts les termes des plus respectueux remerciments, dans cette continuation des bienfaits de Vostre Majesté, j'ay contracté l'habitude de ne luy marquer ma reconnoissance de ses bontez passées, qu'en luy demandant de nouvelles graces; je suis aujourduy les mesmes traces avec le plus profond respect, et dans l'impossibilité de faire a l'avenir eclater mon zele pour le service de Vostre Majesté en parlant francois, je luy demande tres humblement la permission de pouvoir etablir ici une Comédie en langue Danoise,

l'establissement des theatres a esté presque
chez toutes les nations le temps le plus florissant
de leur empire, et la paix que Vostre Majesté
vient de donner a ses peuples apres les victoires
d'une longue guerre m'a paru la plus juste
Epoque qu'on put choisir, des gens plus habiles
perfectioneront le dessein que mon zele
aura du moins l'honneur d'avoir commencé

je demande tres humblement pour cela a
Vostre Majesté le Privilege qui m'est necessaire
je la conjurerois outre cela d'une petite avance
de deux mil ecus dont je n'ay pas moins de
besoin pour achever mon ouvrage, et dont
je suis prest d'assurer le fond a Messieurs de
la Chambre sur le plaisir et la gloire qui
suivra en ce pays l'institution d'une Comedie
Danoise, et si cela ne leur suffit pas
je leur donne pour hypotheque de la somme
le fonds des bontez dont Vostre Majesté
m'a comblé ~~par~~ la parté qu'elle me conserve
pour le present et qu'elle me reserve
pour l'avenir

Sire de Vostre Majesté
le tres humble
et tres obeissant serviteur
Montaigu

Coppenhague le
1er Juillet 1722

Le document publié ci-dessus, fac-similé du Placet de Montaigu, comédien français, adressé au roi Frédéric IV et conservé à la Bibliothèque Royale de Danemark, constitue le véritable acte de fondation de la Comédie Danoise qu'illustra Ludowig Holberg dont on célébra l'an dernier le centenaire de la naissance. Holberg écrivit aussitôt pour la troupe fondée par Montaigu (Cf. R.H.T. IV, pp. 311-312).

R. Th.

LIVRES ET REVUES

Gustave ATTINGER. **L'Esprit de la *Commedia dell'arte* dans le théâtre français.** Paris, Publ. de la Société d'Histoire du Théâtre. Librairie Théâtrale, 1950, in-8°, 490 pp.

Premier volume des Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, ce gros ouvrage apporte quantité de renseignements sur le Théâtre italien en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, et permet au lecteur profane de se faire une juste idée de la place considérable que tint ce théâtre dans la société parisienne de cette époque. Une étude précise et détaillée de la *commedia dell'arte* d'après les canevas de Flaminio Scala permet à M. Attinger de mettre en lumière les éléments essentiels du genre, à savoir les types et le jeu scénique. Poursuivant son propos de retrouver « l'esprit de la *commedia dell'arte* dans le théâtre français », M. A. entreprend alors une étude du théâtre comique en France depuis le Moyen-Age jusqu'à Molière, puis, après avoir fait l'historique de la troupe italienne du XVIIIe siècle, il poursuit cette étude cursive de la comédie française après Molière jusqu'à Beaumarchais, sans qu'apparaisse très nettement, à travers ces chapitres soigneusement travaillés, le but initial du livre : peut-on vraiment trouver une influence de la *commedia dell'arte* dans *le Misanthrope* par exemple, dont M. A. nous offre une longue analyse ? Il semble que M. A. se soit laissé entraîner au-delà des limites qu'il s'était fixées par l'abondance même de sa documentation. Dans ce vivant tableau du théâtre comique — tant français qu'italien — dans les deux grands siècles classiques, qu'illustre avec bonheur une multitude de jugements pertinents et de citations caractéristiques, il est d'ailleurs permis de distinguer, chez Molière parfois, chez ses successeurs — Hauteroche, Boursault, Dufresny, Regnard — la sujétion de la pensée, du style, à l'action, au jeu scénique; chez Marivaux, l'influence du seul motif de l'argument de la *commedia dell'arte,* l'amour, à la base de toutes les démarches; dans l'opéra-comique, celle de la comédie italienne de France, héritière lointaine de la *commedia dell'arte.* Au reste, la conclusion de M. A. apporte l'éclaircissement que nous attendions et précise les *résonances* qui en persistent tant au XIXe siècle que dans la période contemporaine. On aurait aimé voir développer davantage cette dernière partie que Paul Blanchart avait esquissée dans le quatrième cahier de la collection « Théâtre » en 1945.

Il n'en reste pas moins que cet ouvrage, très soigneusement écrit, appuyé sur de sérieuses références, abondamment nourri, est appelé à rendre de précieux services à tous ceux qui s'intéressent au théâtre comique en France. Un index des noms et des titres de pièces le rend fort maniable. Une abondante bibliographie le complète, dans laquelle cependant on s'étonne de ne pas voir mentionner des travaux impossibles à négliger, comme la thèse de B.-E. Young sur *Baron,* ou l'étude de Georges Jamati sur *la Querelle du Joueur* (Messein 1936) dont il n'est fait mention ni dans le

chapitre sur Regnard ni dans celui sur Dufresny, non plus que, du même critique, l'important article qu'il publia en 1945 dans le quatrième cahier de « Théâtre » déjà cité, sur *la Comédie italienne en France au* XVIIIe *siècle.*

PIERRE MÉLÈSE.

Italo SICILIANO. **Racine. La Vita e le opere,** in-8°, 254 p. Padova, Cedan, casa editor Dott. Antonio, Milano, 1950.

L'auteur s'est efforcé de ne pas tomber dans l'erreur de bien des biographes de Racine qui, de Louis Racine à Sainte-Beuve, Mauriac à Giraudoux, tendent, souvent à leur insu, de donner du poète une image conforme à leurs propres désirs et nature. M. Italo Siciliano est-il exempt d'un tel reproche ? Nous n'oserions l'affirmer. Aussi bien ce qu'il cherche à mettre en lumière ce sont les rapports secrets du poète et de ses personnages et ce que ceux-ci rayonnent d'énernelle vie et de pure délectation poétique. Il pense, avec Paul Valéry, que ce qu'il y a de plus important, c'est « l'acte même des Muses » et que cela est indépendant des aventures, du genre de vie, des incidents, et de tout ce qui peut figurer dans une biographie. Ce livre n'est pas le livre d'un historien mais d'un critique infiniment sensible, d'un esthéticien et d'un poète : il contribuera assurément à faire mieux saisir en Italie les subtils mystères du charme racinien.

L. CH.



Pierre LEROY. **Le Méchant. Notes sur un manuscrit de Gresset,** in-8°, 24 p., illustr. Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, Librairie Théâtrale, 1950.

Les historiens du théâtre du XVIIIe siècle sauront gré à M. Leroy de cet important apport à la connaissance de l'œuvre de Gresset et de sa façon de composer. C'est là un travail d'érudition et de critique qui témoigne que le goût de la recherche désintéressée et de l'étude minutieuse d'un texte n'est point perdu en France. Peut-être la publication de ce manuscrit contribuera-t-elle à donner à quelques historiens et critiques le goût de poursuivre les travaux de Cayrol, de Wogue ou de Beauvillé sur la vie et l'œuvre d'un auteur bien oublié et pourtant si attachant qui, quoi qu'en ait dit Voltaire, offrit

Des mœurs du temps en portrait véritable.



Robert GUIETTE, **Marionnettes de tradition populaire,** Editions du Cercle d'Art, Bruxelles, 1950, 182 p., 16×21,5, 53 pl., tirage limité à 520 exemplaires.

Très belle publication et ouvrage capital pour l'histoire des marionnettes belges. Le point de vue de M. Robert Guiette n'étant pas celui d'un homme de théâtre mais d'un écrivain qui fait de

l'ethnologie, son opinion se trouve déformée par le parti pris qu'il a choisi et traité avec beaucoup d'enthousiasme. Du point de vue du marionnettiste les choses sont beaucoup moins simples et surtout beaucoup moins littéraires. De nombreuses citations témoignent de la grande érudition de l'auteur, mais ne prouvent pas qu'il ait raison. Et, l'on peut reprocher à Robert Guiette de confondre les différentes familles de marionnettes, dont certaines, par leur nature même, s'opposent à tel point qu'elles ne peuvent être comparées entre elles.

Nous n'en sommes pas moins reconnaissants à M. Robert Guiette d'avoir publié ce livre abondamment illustré (rien que des photos judicieusement choisies). Il contribue à la défense et à l'illustration des marionnettes de tradition et de cœur populaire. On est peu habitué à lire d'aussi justes remarques en marge de l'art du marionnettiste.

Chaque chapitre est consacré à une région, celles-ci étant classées par ordre alphabétique : Anvers, Bruxelles, Gand, Liège, Mons et Tournai. L'ouvrage contient un aperçu historique suivi de pièces données en exemple (des traductions).

JACQUES CHESNAIE.

Serge LIFAR, **Auguste Vestris, le Dieu de la Danse,** Paris Vogel éd., 250 pages, 13 reproductions, 16 pages hors-texte.

Rapide, facile, dénué de toute pédanterie, et trop privé d'appareil, de notes, références et sources, ce livre est très différent, par le ton et le style, de l'*Histoire du Ballet russe* du même auteur, presque en même temps publié.

Sur les origines florentines et les péripéties de la vie de famille d'Auguste Vestris, de son père Gaétan, de sa mère, de ses tantes, oncles, épouses, etc... : rien de nouveau ni d'inédit; et l'on en reste, sur ce sujet, au pétillant livre de Gaston Capon : *Les Vestris*.

L'auteur retrace la carrière de son héros d'après les documents du dossier de l'Opéra, et « livres de bord » du théâtre : créations, prises de rôle, incidents connus de la vie professionnelle du danseur. On aurait pu souhaiter un récit plus serré, une relation replacée *substantiellement* dans « l'époque chorégraphique » : non seulement Paris, mais les autres capitales aussi, où se préparaient de grands et importants renouvellements. L'auteur, songeant au genre des « biographies romancées », a voulu reconstituer des dialogues; cet artifice est ici contestable, et ne va pas sans quelques naïvetés ou vulgarités. Quelques incertitudes aussi : on dit cou-de-pied; *Atys* (et non *Alys*); *Renaud* de Sacchini, en 1783, et non *Renard;* Theatre (et non theater, en anglais), et la patrie de Sophocle s'orthographie Colone. C'est là, si l'on veut, peu de chose (que les lecteurs informés rectifient d'eux-mêmes, mais les autres ?...). On voudrait connaître la référence de la liste des membres de l'Académie de danse en l'an 1779, car il est généralement admis qu'à partir de 1779 cette institution a cessé d'exister; Noverre à 53 ans ne peut guère être qualifié de vieillard; Romain Rolland a établi que Louis XIV a continué de danser après 1668 et le fameux vers de *Britannicus* de Racine...

Les dernières années de la carrière du danseur vieillissant et sa retraite à 56 ans, en 1813, sont un récit assez pathétique. Vestris devait encore, avant de mourir en 1842, connaître les débuts de la Taglioni dans *la Sylphide* et de la Grisi dans *Giselle*.

L'étude « morphologique » d'après les portraits et dessins notamment, et les éventuelles conclusions quant aux caractères de la technique du danseur sont un peu rapides pour notre goût; elles sont moins travaillées, moins poussées que celles de Levinson dans son petit livre *La Taglioni*. L'auteur se borne à une énumération de pas et de figures : cabrioles double, pirouettes, etc..., sans la soutenir par l'analyse de documents graphiques ou autres. On sait que la tombe de Vestris, au cimetière Montmartre, qui avait été considérée comme perdue, a été retrouvée et restaurée par les soins de l'Opéra, de l'Académie chorégraphique et de M. Serge Lifar.



Serge LIFAR, **Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours,** Paris, Vogel, éd., 325 pages, 50 photos dont plusieurs peu connues. Index.

Retraçant l'évolution du Ballet en Russie depuis 1735, M. Lifar dans une première partie énumère les artistes de la danse ayant appartenu, au XIXe siècle, au personnel des théâtres impériaux, il relate leur carrière; il mentionne, de même, les étoiles étrangères — principalement milanaises — engagées et marque bien l'action pédagogique des maîtres de ballets français : Didelot, Perrot, Saint-Léon, Marius Petipa.

Vient alors le XXe siècle : époque d'expansion triomphale de la danse russe, d'abord par la carrière éclatante de la Compagnie des Ballets de Serge de Diaghilew (1909-1929), et ensuite (à partir de 1918) par la « dispersion » qui suivit la révolution bolchevique. Beaucoup d'étoiles, alors, s'établirent à Paris comme professeurs; et la colonie russe émigrée est une source de recrutement remarquable en élèves et en sujets très brillants.

M. Lifar intègre cette double « extension » dans le développement historique du ballet de Russie. On entrevoit un élément psychologique touchant, un hommage nostalgique à la patrie abandonnée... La thèse, pourtant, nous paraît fragile; nous soulèverons trois points :

1° La thèse ne tient pas assez compte de la profondeur et du caractère « essentiel », au XIXe siècle, de l'influence française, qui fut supplantée, à la fin du siècle, par l'influence italienne : Enrico Cecchetti, engagé comme danseur en 1888, puis en 1892 comme professeur. Diaghilew à diverses reprises l'attache à son Ballet Russe, et également Carlo Blasis, à peine mentionné dans le livre, mais dont l'importance est tout à fait considérable : il fut, à partir de 1856, et pendant 20 années, le chef de l'Ecole de danse de Moscou : il est le théoricien et le pédagogue illustre, le fondateur de la technique classique moderne.

C'est donc d'Italie (et non d'Orient) « que vint la lumière ».

2° Serge de Diaghilew, éclectique et cosmopolite dès ses débuts, a lui-même parcouru une évolution esthétique profonde. Déjà, ses premiers spectacles (1909-1914), slaves dans leur esprit, n'avaient rien de commun avec ceux qu'on représentait alors sur les théâtres

de Russie. Mais surtout, dans sa seconde période — de *Parade* (1917) jusqu'au *Fils prodigue* (1929) — on le voit, pour se libérer entièrement de tout caractère « local » russe, procéder à l'entier renouvellement de ses équipes et s'adresser résolument aux artistes modernistes de l'Ecole de Paris et aux musiciens du Groupe des Six. Ainsi, il replaça le Ballet dans le fil de l'évolution générale des arts et des idées de l'époque. Il est bien difficile ainsi de regarder le développement du Ballet de Diaghilew comme un chapitre de l'histoire du ballet en Russie.

3° Enfin, il est certain que les émigrés russes en France donnent à la danse des élèves et des sujets extrêmement brillants (sous nos yeux même, en ce moment, un Kalioujni, un Skouratoff, un Golovine, une Nina Vyroukova...). Mai l'enseignement qu'ils reçoivent, dans les studios « russes » de Paris, a subi, depuis 30 ans, des influences diverses; il est le fruit, à présent, d'un travail intense et complexe d'échanges et d'influence réciproques, où la tradition de l'école de danse de l'Opéra, la vélocité italienne, la manière lyrique russe, et les disciplines spéciales des écoles d'acrobatie, de plastique, de rythmique et la danse des girls même ont leur part. Cette synthèse (si conforme au « génie » parisien) représente une véritable « Ecole de Paris » de la danse. Là aussi, il y a eu coupure.

Le livre, toutefois, est une mine riche en renseignements biographiques, titres d'ouvrages, etc...

Pierre MICHAUT.



A paraître

M. Deryck LYNHAM, de Londres, annonce la sortie imminente d'un ouvrage sur *Noverre :* sujet cher à tous les curieux, historiens et amateurs de ballets; mais qui a, jusqu'à présent, assez peu attiré les chercheurs. On ne connaît guère que l'ouvrage du neveu de Noverre, pas toujours exact, la thèse allemande de Niedecken presque introuvable et la préface de Levinson à son édition des célèbres *Lettres,* qui appelle aussi quelques corrections.

M. Ivor GUEST, de Londres, achève un ouvrage important sur l'Opéra de Paris (danse) dans les années 1860-1880. Travaillant à la Bibliothèque de l'Opéra, il a fait d'abondantes trouvailles notamment d'ordre iconographique.

M. Cyril W. BEAUMONT, de Londres, auteur de nombre d'ouvrages d'histoire et d'érudition sur le Ballet, prépare une étude sur *Le lac des Cygnes,* le célèbre ballet de Tchaikowsky et Marius Petipa, un des classiques du ballet.

M. Pierre MICHAUT va publier en octobre *le Ballet contemporain* (1929-1950) avec une abondante illustration.



BIBLIOGRAPHIE

(Voir « Avertissement et Plan », I-II, p. 99)

Nous rappelons que nous ne donnons ici qu'un aperçu très sommaire des publications récentes dont certains de nos confrères ont eu l'occasion de prendre connaissance au cours de leurs propres recherches et travaux .

ABRÉVIATIONS

A. — *Arts.* — **A.N.** — *Age Nouveau.* — **B.E.T.** — *Boletin de Estudios de Teatro.* — **B.N.T.C.** — *Bulletin National Theatre Conference.* — **B.R.A.F.A.** — *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne.* — **C.** — *Conferencia.* — **C.A.D.** — *Cahiers d'art dramatique.* — **C.R.** — *Compte rendu dans la Revue.* — **D.** — *Dionysos (Orgão do serviço nacional de teatro do Ministério da Educação e Saude, Rio de Janeiro).* — **E.** — *Etudes.* — **E.G.** — *Etudes Germaniques.* — **E.N.** — *Education Nationale.* — **F.** — *Figaro.* — **FD.** — *Filodramatica.* — **F.L.** — *Figaro Littéraire.* — **G.L.** — *Gazette des Lettres.* — **H.M.** — *Hommes et Mondes.* — **I.D.** — *Il Dramma.* — **J.T.P.** — *Jeux, tréteaux et personnages.* — **L.F.** — *Lettres Françaises.* — **L.M.** — *Larousse mensuel.* — **M.F.** — *Mercure de France.* — **N.L.** — *Nouvelles Littéraires.* — **P.** — *Paru.* — **R.P.** — *Revue de Paris.* — **R.L.C.** — *Revue de Littérature comparée.* — **R.T.** — *Revue Théâtrale.* — **S.** — *Sipario.* — **T.** — *Teatro.* — **T.F.** — *Theater aus Frankreich.* — **T.G.** — *Tribune de Genève.* — **T.M.** — *Théâtre dans le monde.* — **T.N.** — *Theatre Notebook.* — **V.I.** — *Vie intellectuelle.*

Ont collaboré à cette notice :

Mmes Madeleine HORN-MONVAL, Rose-Marie MOUDOUÈS, M. René THOMAS

I - II

BIBLIOGRAPHIES - RÉPERTOIRES - CATALOGUES

562. — *Player's Library and bibliography of the theatre.* Published by the British Drama League. P., Galignani, 1950, in-8°.

563. DACIER (Emile). — *Le legs Henri de Rothschild à la Bibliothèque Nationale.* **L.M.**, avr. 1950.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

564. ARNOLD (Paul). — *Problemas de la dramaturgia activa, la Tematica : el asunto y su transposicion.* **B.E.T.** N° 22-23.
565. — *Problemas de la dramaturgia actual : el ritmo y los encadonamientos.* **B.E.T.** N° 27.
566. BARRAULT (Jean-Louis). — *Mes doutes et ma foi.* **T.M.** N° 1.
567. EGRI (Lajos). — *The art of dramatic writing.* Londres. Pitman, 1950, 216 × 137.
568. JOUVET (Louis). — *Situation du Théâtre.* **C.F.I.** N° 135.
569. KEMP (Robert). — *Les tendances de notre théâtre.* **C.I.F.** N° 135.
570. ORO (Eugenia de). — *El teatro como expresion universal de la vida.* **B.E.T.** N° 26.
572. PATRI (Aimé). — *Inspiration et lucidité.* **P.** N° 61.
573. TOUCHARD (Pierre-Aimé). — *Le théâtre, valeur nationale.* **C.I.F.** N° 135.

b) Le public

574. VASILE (Turi). — *Il publico vuole ridere.* **T.** N° 10.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

575. — *Les Arts et Lettres auraient proposé l'Odéon à Jean-Louis Barrault,* Le Monde, 30 avril 1950.
576. O.M. — *Les Arcanes de l'Odéon.* Le Monde, 6 mai 1950.
577. H.M. — *Remous au Théâtre Français.* Le Monde, 10 juin 1950.
578. BAILLY (René). — *L'Odéon, maison de malchance.* Le Monde, 30 juin 1950.
579. BERNARD (J.-J.). — *Traditions, obligations et difficultés de la Comédie-Française.* **T.G.**, 26 mai 1950.
580. CLARETIE (J.). — *Journal* 1900-1903. La Revue, 1er et 15 juin, 1950.
581. PAUL-LEON. — *La Comédie-Française.* **C.I.F.**, N° 135.

b) Architecture, aménagement, équipement

582. BURRIS-MEYER (H.) et COB (E.-C.). — *Théâtres et auditoriums.* New-York, Rheinhold, 1949, in-4°.
583. RAMELLI (Cassi). — *Edifici per gli spettacoli.* Milan, Antonio Vallardi, 1949, 2e édit., in-4°, 230 p., ill.
584. ROMEYER (Jean). — *Une version moderne du Chariot de Thespis.* Revue de l'Aluminium, janv. 1950.

Analyse de l'équipement d'un théâtre forain de 200 places réalisé pour l'association anglaise Century Theatre.

585. SONREL (Pierre). — *Actualité de l'architecture théâtrale.* **A.,** 23 juin 1950.
586. — *L'architecture théâtrale en France.* **C.I.F.,** N° 135.
587. — *Une Revue à grand spectacle est réglée comme un mécanisme d'horlogerie.* Science et Vie, juin 1949.

Sur l'organisation scénique des « Folies Bergères ».

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc...

588. AMICO (Silvio d'). — *Inconveniente e remedi degli spettacoli al'aperto.* **T.,** Nos 12-13.
589. BLANCHART (Paul). — *Les metteurs en scène français.* **C.I.F.,** N° 127.
590. CHAMPIGNEULLE (B.). — *L'original et heureux apport de Cassandre à la décoration théâtrale.* **T.G.,** 19 mai 1950.
591. CHAR (René). — *Indications scéniques sur « Fêtes des arbres et du chasseur ».* **84,** N° 13.
592. CRAIG (Gordon) et STANISLAVSKI (C.). — *La mise en scène de Hamlet,* sténogramme d'une discussion. **R.T.,** N° 12.
593. — *Per una regia dell'Amletto : Craig, Stanislavski e Shakespeare.* **T.,** N° 10.
594. DURAN (Victorina). — *Escenarios sintéticos.* **B.E.T.,** Nos 24-25.

Voir Nos 720, 731, 772.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

595. GLOTZ. — *Le Carnaval de Binche.* 80 p. in-8°, chez l'auteur.

Etude sur les Gilles, le carnaval binchois et l'emploi du masque.

e-f) Direction, administration, législation

596. ALIPPI (Elias). — *Mis experiencias como director artistico.* **B.E.T.,** N° 26.
597. GUTHRIE (Tyrone). — *L'état mécène.* **T.M.,** N° 1.
598. LAURENT (Jeanne). — *La direction des spectacles et de la musique.* **C.F.I.,** N° 135.

V

LE COMÉDIEN

599. BARRAULT (Jean-Louis). — *Attore senza paradossa.* **T.,** N° 11.
600. TOLMACHEVA (Galina). — *La etica teatral de Stanislavsky y la creacion del actor.* **B.E.T.,** N° 26.

VI

BIOGRAPHIES

601. BRISSON (Pierre). — *Autre temps.* **P.,** Gallimard, 1950, 234 p.

Nombreux souvenirs sur les auteurs et acteurs du demi-siècle.

602. DONNAY (Maurice). — *J'ai vécu* 1900.

603. HUROK (S.). — *Impresario.* Monaco, Odile Pathé, 1 vol. 300 p.

Les plus célèbres « monstres sacrés » dans l'intimité et dans l'exercice de leur art.

604. KEIM (Albert). — *Le demi-siècle, souvenirs de vie littéraire et politique* (1896-1946). **P.,** A. Michel, 1950, in-16, 304 p.

Sarah Bernhardt, de Max, Marguerite Moreno, Gémier, Lugné-Poë, Farina, etc...

BARRAULT (Jean-Louis).

605. FRANK (André). — *Mon patron, Jean-Louis Barrault.* Caliban, N° 40.

COPEAU (Jacques).

606. BERGNER (Georges). — *Jacques Copeau, rénovateur de la scène française.* **C.F.I.,** N° 143.

DULLIN (Charles).

607. ARNOUX (Alexandre). — *Charles Dullin : le comédien possédé.* **H.M.,** juillet 1950.

608. BARRAULT (Jean-Louis). — *Adieu à Charles Dullin.* Revue des Deux-Mondes, avr. 1950.

609. BERGNER (Georges). — *Charles Dullin, héros du théâtre.* **C.F.I.,** N° 147.

610. BÉRUBET (Magdeleine). — *Charles Dullin.* Jeune Auvergne, N° 8.

611. CHONEZ (Claudine). — *Charles Dullin.* France-Asie, N°s 46-47.

JAMOIS (Marguerite).

612. LENORMAND (Henri). — *Marguerite Jamois.* **P.,** Calmann-Lévy, 1950, 136 p.

LUGNÉ-POE.

613. DUPIERREUX (R.). — *Lugné-Poë, homme de théâtre.* Une plaquette, 72 p.

VIII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Histoire générale et origines

614. EURIPIDE. — *Hélène et les Phéniciennes.* Texte établi par Henri GRÉGOIRE et Louis MÉRIDIER, avec la collaboration de Fernand CHAPOUTIER. **P.,** Belles-Lettres, 1950, in-8°, 227 p.

615. SOPHOCLE. — *Tragédies : les Trachiniennes, Antigone, Ajax.* **P.,** Belles-Lettres, 1950, in-8°.

616. DUCHEMIN. — *La peste de Thèbes dans l'Œdipe Roi de Sophocle.* Information Littéraire, avr.-juin 1949.

c) XVIe siècle

617. FAURE. — *Montaigne et ses trois premiers nés : Shakespeare, Cervantès, Pascal.* **P.,** Pro Libro, 1948.

d) XVIIe siècle

CORNEILLE.

618. ADAM (Ant.). — *Sur la première époque de Corneille.* Information Littéraire, 1950.

RACINE.

619. — *Les Plaideurs, Britannicus, Bérénice.* **P.,** Edit. de Cluny, 1950.
620. GIRAUDOUX (Jean). — *Racine.* **P.,** Grasset, 1950, in-8°, 80 p. réimp., tirage limité à 3.500 ex.
621. SICILIANO (Italo). — *Racine.* Voir **C.R.,** p. 355. Voir N° 669.

ROTROU.

622. DESSAL (Marcel). — *Le tricentenaire de Rotrou.* **C.F.I.,** N° 159.
623. MAILLIER (Charles). — *La mort de Rotrou,* pièce en vers en un acte et un épilogue, pour le tricentenaire de la mort de Rotrou. Firmin-Didot, Mesnil (Eure), 30 p.
624. — *Comptes rendus des cérémonies du tricentenaire,* in « l'Echo Républicain », Dreux, 4 et 11 juillet 1950, et « l'Action Républicaine », 5 et 8 juillet.

Textes des discours prononcés par MM. Maurice VIOLETTE, André MAYER, Marcel PAGNOL, Léon CHANCEREL.
Texte de la conférence de M. LELIEVRE.

e) XVIIIe siècle

BEAUMARCHAIS.

625. — *Le Barbier de Séville. Le Mariage de Figaro. La Mère coupable,* avec une introduction, des notices, des notes, les principales variantes des textes et une bibliographie, par Maurice RAT. **P.,** Garnier, 1950. 1 vol. in-16.
626. JASINSKI (René). — *Le Mariage de Figaro.* P., les Cours de Droit (1948), in-8°, 3 vol. polycopiés (Cours en Sorbonne).

DIDEROT (Denis).

627. — *Le Neveu de Rameau,* édit. critique par Jean FABRE. Lille-Genève, Giard-Droz. 1950, in-16.

GRESSET.

628. LEROY (Pierre). — *Le Méchant : notes sur un manuscrit de Gresset.* **C.R.,** p. 355.

MARIVAUX.

629. ALAIN. — *Marivaux - Musset.* **M.F.,** N° 1040.

ROUSSEAU.

630. BASSIS (Henri). — *Jean-Jacques Rousseau et les spectacles.* Europe, juin 1950.

f) XX[e] siècle

HUGO (Victor).

631. — *La Préface de Cromwell,* suivie d'extraits d'autres préfaces dramatiques, avec une préface et des notes par Pierre GROSCLAUDE. **P.,** Larousse, 1949, in-16.
632. — *Hernani.* Notes explicatives de Philippe VAN TIEGHEM. P. Hachette, 1950, in-16.
633. — *Ruy Blas.* Notes explicatives de Philippe VAN TIEGHEM. P., Hachette, 1950, in-16, 144 p., pl. port.
Voir N° 673.

LABICHE (Eugène).

634. — *Théâtre.* T. V et dernier. P., Calman-Lévy, 1950, 11 × 18, 310 p.

La Poudre aux yeux. Les 30 millions de Gladiator. L'affaire de la rue de Lourcine. La Station Champbaudet.

MÉRIMÉE (Prosper).

635. JOSSERAND (P.). — *Prosper Mérimée.* Esquisse d'une édition critique de sa correspondance. P., A. Colin, s. d.

MISTRAL (Frédéric).

636. — *Miréio.* Adaptation dramatique française du poème de Mistral. P., Le Monde Français, 1950, in-8°, 62 p.

MUSSET.

Voir N° 629.

SAND (George).

637. — *Claudie.* Drame en trois actes. P., Billaudot, 1950, 19 × 12, 96 p.
638. PEYGNAUD (Louis). — *De la vallée de George Sand aux collines de Jean Giraudoux.* P., Charles Lavauzelle, 1950, 472 p. ill.

g) XX[e] siècle

639. DURIF (F.). — *Coup d'œil sur le théâtre contemporain* (1918-1950). Jeune Auvergne, N° 9, mai 1950.
640. GAVOTY (A.). — *Un demi-siècle de théâtre.* Revue des Deux-Mondes, avril 1950.
641. PICON (Gaëtan). — *Panorama de la nouvelle littérature française.* P., Gallimard, 1950.

ANOUILH (Jean).

642. — *Biographie, bibliographie, portrait.* **T.F.,** N° 6.

ARNOUX (Alexandre).

643. — *Biographie, bibliographie.* **T.F.,** N° 4.

CLAUDEL (Paul).

644. *Claudel* (Paul) et GIDE (André). — *Correspondance* 1899-1926. P., Gallimard, 1949, in-16.
645. CHIFFLOT (Th.). — *Exégèse claudélienne.* **V. I,** N° V.

COCTEAU (Jean).

646. — *Orphée : « chercher à comprendre c'est l'étrange manie des hommes ».* **T.G.,** 12 mai 1950.
647. — *Jean Cocteau, sa vie, son œuvre, son influence.* Bruxelles, Ecran du Monde, 1950.

GÉRALDY (Paul).

648. DOISY (Marcel). — Esquisses : Paul Géraldy, Jean Sarment, Sacha Guitry. P., A. Flament, 1950, in-16, 271 p.

GIDE (André).

Voir N° 644.

GIRAUDOUX (Jean).

649. LE SAGE (L.). — *Jean Giraudoux, Hoffmann et le dernier rêve d'Edmond About.* **R.L.C.,** janv.-mars 1950.
Voir N° 638. 742.

GUITRY (Sacha).

Voir N° 648.

MARCEL (Gabriel).

650. — *Gabriel Marcel, ein christlicher existenzialist.* **T.F.,** mai 1950.

MONTHERLANT (Henri de).

651. LAPRADE (Jacques de). — *Le théâtre de Montherlant.* P., La Jeune Parque, 1950.
652. SIRAMY (André). — *Henri de Montherlant et le sens de la grandeur.* Jeune Auvergnee, N° 8.

MAUPASSANT.

653. BACCOLO (Luigi). — *Maupassant sul palcoscenico : perché il grande narratore francese non ho mai avuto fortuna in teatro ?* **S.**, juin 1950.

SARTRE (Jean-Paul).

654. CHARMEL (J.-P.). — *Le théâtre de Sartre.* Europe, avr. 1950.
655. SPEAIGHT (Robert). — *Sartre and Eliot.* Drama, summer 1950.
Voir N° 738.

SARMENT (Jean).

Voir N° 648.

IX

HISTOIRE DU THÉATRE LOCAL

a-b) Paris et province

656. — *Le théâtre en France.* P., Dictionnaire de la Documentation, 1950, in-16.

657. BLANCHART (Paul). — *Le Centre Français du Théâtre.* **C.F.I.**, N° 158.

658. SÉE (Edmond). — *L'effort désintéressé de Pierre Aldebert.* **O.**, 14 juin 1950.

Sur le théâtre national du Palais de Chaillot.

659. WICKS (Charles-B.). — *The parisian stage.* Part. I (1800-1815). Birmingham, University of Alabama Press, 1950, in-8°.

660. BLANCHART (Paul). — *Expériences et bilan de la décentralisation théâtrale.* **C.F.I.**, N° 135.

661. BRENNER (Jacques). — *Cabale à Rouen.* **84**, N° 13.

662. DUPARC (P. et S.). — *Vieil Annecy. Scènes et portraits.* Annecy, Gardet.

Entrées et représentations aux XVe *et* XVIe *siècles.*

663. THIERRY-MAULNIER. — *Le mois de juillet va ouvrir une nouvelle saison dramatique : celle du théâtre de plein air.* **F.L.**, 17 juin 1950.

X

HISTOIRE DES THÉATRES ÉTRANGERS

ALLEMAGNE

664. — *« Barbara Blomberg » de Carl Zucmaker et l'actualité théâtrale en Allemagne.* **B.R.A.F.A.**, juin 1950.

GŒTHE.

665. — *Faust. Zweiter Teil.* Introduction et notes par Geneviève BIANQUIS. P., Hachette, 1950.

666. MANN (Tomas). — *Le Docteur Faustus,* traduction par Louise SERVIEN. P., A. Michel, 1950, in-16.
667. VALLET (H.-E.). — *Expliquez-moi Gœthe.* I. *Le premier Faust.* P., Foucher, s. d., in-16.
668. MUNZ (Erwink). — *La situation actuelle du théâtre chrétien en Allemagne.* De Graal, juin 1950.

SCHILLER.

669. — *Phädra, eine tragödie übersetzt... von J. Racine...* Mit einem vorwort von R. VOSSLER. Speyer, O. Dobbeck, 1948, in-16.

AUSTRALIE

670. MAC GUIRE (Paul). — *The australian Theatre,* London, Cumberlege, 1948, in-8°.

BELGIQUE

671. — *Les Compagnons de Saint-Lambert et le théâtre.* De Graal, juin 1950, ill.
672. CÆCILIUS. — *La Passion de Templeneuve en* 1950. De Graal, juin 1950.
673. CHARLIER (Gustave). — *Le mouvement romantique en Belgique.* I. *La bataille d'Hernani.* Liège, la Renaissance du Livre, 423 p. in-8°.
674. FRANCIS (Jean). — *Un auteur belge conquiert Paris avec des pièces vieilles de* 30 *ans.* **T.M.,** N° 1.
Sur Ghelderode.
675. — *Ein belgischer dramatiker erobert Paris, Michel de Ghelderode.* **T.F.,** mai 1950.
676. RENAUX (Raoul). — *Le théâtre d'amateurs et l'éducation populaire,* L'Amateur, mai 1950.
677. SCHWARTZ (Emile). — *Le théâtre populaire au Borinage.* De Graal, juin 1950, ill.

BRÉSIL

678. — *La obra en que la muerte sorprendio a Casacuberta.* **B.E.T.,** N° 26.
679. ACACUSO (Luis-Rodriguez). — *El teatro y la cultura en la provincias.* **B.E.T.,** N°s 24-25.
680. ROCAMARO (J.-Luis Trenti). — *El repertorio de la dramatica colonial hispano-americana.* Buenos-Aires, 1950, in-16, 110 p., et in **B.E.T.,** N° 26.
681. — *Una predica contre la representacion de comedias en el Buenos-Aires de* 1783. **B.E.T.,** N°s 22-23.
682. URENA (P. Henriquez). — *El teatro de la America española en la america colonial.* **B.E.T.,** N° 27.

CHILI

683. FROIS (Etienne). — *Théâtre national chilien.* **R.T.,** N° 12.

DANEMARK

684. HENRIKSEN (Alvira Rezzo de). — *Panorama del teatro Danes.* **B.E.T.,** N° 26.
685. — *El teatro Real de Copenhague.* **B.E.T.,** N°s 24-25.

ETATS-UNIS

686. GILDER (Rosamond). — *Art et industrie dans le théâtre actuel aux Etats-Unis.* **T.M.,** N° 1.

687. GILMAR (Pierre). — *Une expérience théâtrale : les Patchwork Players (Virginie).* **R.T.**, N° 12.
688. SOMMA (Luigi). — *Il teatro americano cerca la sua strada.* **T.**, N° 11.

ESPAGNE

689. REMON (Augustin). — *La vida fecunda de Tirso de Molina.* **B.E.T.**, N°s 21-23.
690. SAURAT (Denis). — *Cervantès.* Marsyas, N° 275.
Voir N° 617.

GRANDE-BRETAGNE

691. BOAS (Frederick S.). — *Queen Elizabeth and related studies.* Londres, Allen et Unwin, 1950, 216 × 137.
692. — *Thomas Heywood.* Londres, Williams et Norgate, 1950, 184 × 120.
693. BROOK (Donald). — *Pageant of English actors.* Londres, Rockliff, 1950, 216 × 137.
694. COWARD (Noël). — *Play parad.* T. I et II, Londres, W. Heinemann, 1950, in-8°.
695. DUTHIE (G.I.). — *Elizabeth Shorthand and the first quarto of King Lear.* Londres, Basil Blackwell et Mott Ltd, 1950, 1 vol. 216 × 137.
696. GARDNER (Helen). — *The art of T.S. Eliot.* Cresset Press.
Voir N° 655.
697. HOBSON (Harold). — *Theatre.* Londres, Longmans, 1950, ill.
698. LUCIGNANI (L.). — *Harley Granville-Barker e il teatro inglese moderno.* **T.**, N°s 12-13.
699. MACCARIO (Angelo). — *Gordon Craig è pessimista e scrive le sue memorie.* **T.**, N° 9.
700. MACQUEEN-POPE (W.). — *Haymarket : theatre of perfection.* Londres, W.H. Allen, 1948, in-8°, 394 p. ill.
701. MOODY (John). — *L'Arts Council et le théâtre : origines et problèmes actuels.* **T.M.**, N° 1.
702. PRIESTLEY. — *The plays.* T. I. Londres, W. Heinemann, 1948, in-8°.
703. REUL (Paul de). — *Présentation du théâtre jacobéen, de Marsaton à Beaumont et Fletcher.* Anvers, J.-E. Buchsmann, s. d. in-8°.

SHAKESPEARE (William).

704. — *Othello,* texte français de G. Neveux. France-Illustration, N° 55.
705. CONKLIN (Paul S.). — *A history of Hamlet criticism* 1601-1821. King's Cross Press at Columbia University. New-York, 176 p. in-8°.
706. ELIOT (T.S.). — *Hamlet,* traduction d'Henri Fluchère, Paris, la Nef, 1949.
707. LEECH (Clifford). — *Shakespeare's Tragedies.* Londres, Chatto et Windus.
708. NICOLL (Allardyce). — *Shakespeare Survey III.* Londres, C.U.P., 241 × 184, ill.
709. SOMMA (Luigi). — *Shakespeare Triongle nelle antitesi.* **T.**, N° 8.
710. WILSON (John Dover). — *The new Shakespeare : Antony and Cleopatra. Londres,* **C.U.P.**, 165 × 114, ill., 282 p.
Voir N° 617.

711. S. R. — *Two provincials theatre manuscripts.* **T.N.,** janv.-mars 1950.
712. WADE (Allan) et SAINT-VINCENT TROUBRIDGE. — *Early XIX th century plays. Plays by unknown authors.* **T.N.,** janv.-mars 1950.
713. WARD (A. C.). — *Bernard Shaw.* Londres, Longmans, 1950, 184 × 120, 48 p.

ISRAEL

714. — *Hommage à Edmond Fleg.* Revue de la Pensée Juive, N° 2.

Textes de Charles VILDRAC, AUDIBERTI, Jean DANIELOU, Stanislas FUMET.

715. MILLO PACOVSKY (J.). — *Traditions et courants nouveaux.* **T.M.,** N° 1.

ITALIE

716. AMICO (Silvio d'). — *Tour d'horizon italien.* **T.M.,** N° 1.
717. ANIANTE (Antonio). — *Esiste un teatro italiano ?* **T.,** N° 7. Voir N° 724.
718. FILIPPIS (Felice de). — *Forse sarà il teatro stabile di Napoli.* **S.,** juin 1950.

Sur le Teatro di Corte del Real Palazzo di Napoli (1776) *qui sera prochainement restauré.*

719. GUERRIERI (Gerardo). — *Dal tranquillo barare di Eschilo alla soglie della cristianita.* **S.,** juin 1950.
720. LUCIGNANI (L.). — *Luchino Visconti.* **S.,** mai 1950.
721. LUONGO (Giuseppe). — *Il teatro dialettale sino al Scicento.* **T.,** 12-13.
722. PAMIERI (Eugenio-Ferdinando). — *Prima e unica rapprasentazione.* **S.,** mai 1950.

A propos de La Fille de Joro, *de Gabriele d'Annunzio.*

723. SICANUS. — *Un attore che puo salvare il teatro siciliano : Michaele Abruzzo.* **T.,** N° 11.
724. TRABUCCO (Carlo) et PACUVIO (Giulio). — *Esiste un teatro italiano ?* **T.,** N° 8. Voir N° 717.
725. VALERI (Franca) et CHIESA (Ivo). — *« Neapolitan Carousel ».* **S.,** mai 1950, ill. et **T.,** N° 8.
726. ZANUTTINI (Roberto). — *Parabola del comiso in cinquant'anni di teatro.* **T.,** N° 9.

NORVÈGE

727. LANZA (Giuseppe). — *Ibsen alla ricorda di se.* **T.,** N° 9.
728. LAVRIN (Janko). — *Ibsen : an approach.* Londres, Methuen, 216 × 136, 176 p.

POLOGNE

729. ZALLESKI (Z.-L.). — *Le théâtre de Jules Slowacki et le problème des personnages étrangers.* **R.L.C.,** janv.-mars 1950.

SUISSE

730. BOURET (Jean). — *Au théâtre du Jorat de Lausanne, la création de « Passage d'une étoile » (de Jean Villard-Gilles) pose à nouveau le problème du grand théâtre populaire.* **A.,** 9 juillet 1950. **T.G.,** 12 et 19 mai 1950.

TCHÉCOSLOVAQUIE

731. TRAGER (Dr J.). — *De l'expressionisme au néo-réalisme : l'évolution de la mise en scène.* **T.M.,** N° 1.

U.R.S.S.

732. — *Correspondance Gorki-Tchékov,* présentée par Jean PÉRUS. P. Grasset, 1948.

733. POUCHKINE (Alexandre). — *La Dame de Pique.* 10 lithographies de Clavé. P., Edit. du Pré-aux-Clercs, 1946.

Voir N° 754.

VÉNÉZUELA

734. MANZONI (Aida-Cometta). — *La escena en Venezuela, Eduardo Calcanô y su teatro de negros.* **B.E.T.,** N°s 24-25.

YOUGOSLAVIE

735. — *Students festival.* People's Youth, 20 mai 1950.

736. — *A model Community of future socialist artist.* People's Youth, 20 avr. 1950.

A year of fruitful work of future socialist artist.

Voir N° 760.

XI

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

FRANCE - ALLEMAGNE

736. — *Eine internationale theaterwoche in Paris.* **T.F.,** mai 1950.

737. BOLL (André). — *Prestige du théâtre français en Allemagne.* **C.F.I.,** N° 156.

738. — *Pour et contre Sartre.* **B.R.A.F.A.,** juin 1950.

Réactions des milieux allemands.

739. — *Œuvres françaises sur les scènes allemandes.* **B.R.A.F.A.,** juin 1950.

FRANCE - BRÉSIL

740. — *Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault en Amérique du Sud.* Paisir de France, juin 1950.

FRANCE - ITALIE

741. DEBUSSY et d'ANNUNZIO. — *Correspondance inédite.* Edit. G. Tosi. P., Denoël, 1948.

FRANCE - SUÈDE

742. RIGAULT (Jean de). — *Giraudoux à Stockholm.* **O.,** N° 259 et sq.

ITALIE - FRANCE

743. ATTINGER (Gustave). — *L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le théâtre français du 16e siècle à nos jours.* Voir **C.R.,** p. 356

XIII

LE THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

744. — *Inauguration de la maison internationale de l'Amateur, à Versailles.* L'Amateur, N° 20.

745. BROWNE (E.-Martin). — *Real value of Bournemouth.* Amateur Stage, mai 1950.

746. TOUTAIN (Marc). — *Le Centre d'Education dramatique dirigé par Jean Rouvet prépare le « Guillaume Tell » de Schiller.* Liberté de Normandie, 10 août 1949.

747. — *Donner aux animateurs de compagnies d'amateurs le moyen de faire... du théâtre.* Ibid., 25 août 1949.
748. — *L'activité du Centre d'Education Populaire.* Le Progrès de Dives, 20 août 1949.
749. — *Ressuscitant le théâtre de tradition populaire, le stage national d'art dramatique donnera « Guillaume Tell ».* Ouest-France, 25 août 1949.
750. G. P. — *Les représentations de « Guillaume Tell » à Houlgate.* Paris-Normandie, 29 août 1949.

b) Théâtre scolaire, universitaire, scout, etc...

751. — *Activities of the National Thespian Society.* Dramatics, mai 1950.
752. CHANCEREL (Léon). — *Cahiers d'Art Dramatique.* Janvier-juin 1950, 80 p. illustr.
753. — *Les activités dramatiques et l'enseignement.* Cahiers Pédagogiques pour l'Enseignement du second degré, juin 1950, 90 p., in-8°.

Textes de J. BALLON, J. BEAU, Mlle BALARD, Y. BELAVAL, A. BAZIN, M. BEIGBEDER, J. CATEL, Léon CHANCEREL, L. DREYFUS, M. DELARUE, A. GAYAN, O. HUSSENOT, Mlle DAGUERRE, LAVAUD, R. LAUBREAUX, P.-B. MARQUET, P. MARTIN, Mme PILAS, A. PETERS, Y. ROGER, A. VILLIERS, etc...

754. DOLGOPOLOV (Michaël). — *Higher theatre education in Soviet Union.* Theatre in Education, fév.-mars 1950.
755. HAES (Armand). — *Le rôle éducatif du théâtre.* L'Amateur, mai 1950.
756. VETTIER (René). — *Education populaire ou culture populaire.* La Maison des Jeunes, mars 1950.

c) Théâtre pour la jeunesse et pour l'enfance

757. CHANCEREL (Léon). — Souvenirs du théâtre de l'Oncle Sébastien. *Lududu, empereur de la Lune,* costumes et décors. **C.A.D.,** 1950.
758. FERRIER (Elie). — *Pour ou contre le théâtre des enfants.* U.F.O.L.E.A., mai 1950, suppl.
759. FONTAINE (A.). — *Après les expériences de Noël.* Centres d'Entraînement aux Méthodes Actives, Délégation de Paris, bulletin N° 1.
760. — *They have their own theatre : two years of fruitful work of children theatre.* People's Youth, 20 mai 1950.

XIV

PANTOMINE, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

761. AMORES (Angelo-Blanco). — *Pablo Podesta, el Niño y el circo nomado.* **B.E.T.,** Nos 24-25, ill.

Le cirque Podesta en 1881. *Affiches.*

762. RIMELS (Lucien). — *Du caf' conc' au concert Mayol.* P., Edit. L.M.E., 1950.
763. ROMI. — *Petite histoire des cafés concerts parisiens.* Préface de Robert Beauvais, conclusion de Jean Oberlé. P., J. Chitry, 18 × 17, 210 reproductions.

764. — *Marionnettes in the treatments of psycho-neuroses.* British Puppetts, Theatre, mars 1950.
765. BLANCHART (Paul). — *La renaissance des marionnettes et le théâtre français contemporain.* **C.F.I.,** N° 146.
766. BOGLING (F.-A.). — *Lighting the puppet stage.* Puppetry Journal, Vol. I, N° 5.
767. NYERS (Dick). — *Portable one man hand-puppet booth.* Puppetry Journal, N° 4, Vol. I.
768. OBRY (Olga). — *Les marionnettes au Brésil.* British Puppet Theatre, vol. I, N° 4.
769. VAREY (J.-E.). — *Puppets in Spain to day.* The Puppet Master, avr. 1950 et suiv.
770. WIBER (Ken). — *Something unique in Model Theatres.* British Puppet Master, avr.-mai 1950.
771. WALTON et O' ROURKE. — *Notes on costume designing for puppets.* Puppetry Journal, Vol. I, N° 4.

XV

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

772. BOLL (André). — *A propos de la mise en scène lyrique.* **R.T.,** N° 12.
773. BOLL (André) et LUCAS (B.). — *Pour une renaissance du théâtre lyrique.* Enquête dans « Combat », du 9 au 25 janv. 1949.

Réponses de MM. SAUGUET, DELANNOY, THIRIET, TOMASI, KEMP, DUMESNIL, ROSTAND, GAVOTY, etc.

774. CHAMPIGNEULLE (B.). — *L'introduction de l'Opéra en France au* XVIIe *siècle.* Médecine de France, N° 10.

En partie consacré à Torelli.

775. DELANNOY (Marcel). — *Evolution du théâtre lyrique.* **R.T.,** N° 12.
776. SIMON (Henry-W.). — *A trasury of Grand Opera.* Londres, Eyre et Spottiswoode, 1950, ill.

b) Danse et ballet

777. HASKELL (A.-J.). — *Ballet.* Hardmondsworth, Penguin books, 1949, in-16.
778. LIFAR (Serge). — *Vestris, le dieu de la Danse.* Voir **C.R.,** p. 356.
779. MICHAUT (Pierre). — *Nijinsky,* notice dans **L.M.,** juin 1950.
780. — *Le ballet français.* **C.F.I.,** N° 157.

c) Arts plastiques

781. JAMATI (Georges). — *La transposition dramatique dans l'œuvre de Georges de la Tour.* Bulletin Poussin, 3e cahier. P. Lib. Floury, 1950.

782. JULIEN (Edouard). — *Les affiches de Toulouse-Lautrec.* 33 lithographies en couleurs, 32 × 24,5. Monte-Carlo, A. Sauret, édit., 1950.

d) **Cinéma**

783. — *« Sequenze », quaderni di cinema.* Anno I, N° 4. Parma, S. Biago, 1950.
784. — *Vues sur le cinéma tchécoslovaque nationalisé.* Prague, 1949, in-8° ill.
785. COCTEAU (Jean). — *Diary of a film.* Londres, Dobson, 1950.
786. POUDOUKINE. — *Le cinéma soviétique.* Europe, N° 54, juin 1950.
787. ROTHA (P.) et GRIFFITH (R.). — *The film till now.* Londres, Vision Press, 1949, in-8° ill.
788. SAINT-PIERRE (M. de). — *L'écran où l'on parle trop.* **E.**, mai 1950.

e) **Radio, télévision**

789. QUÉVAL (Jean). — *La radiodiffusion française apprivoise le théâtre.* **T.G.,** 19 mai 1950.

XVII

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

790. MONICELLI (Franco). — *Crisi della critica.* **T.,** N°s 12-13.
791. PEASON (Talbot). — *Dramatic criticism and the men who write it.* Dramatics, mai 1950.

XVIII

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) **Genres**

792. LE CORBUSIER. — *« Théâtre spontané ».* **R.T.,** N° 12.
793. — *La rinascuta a Todi del teatro sacro di poesia.* Il Quotidiano (Roma), 9 juin 1950.
794. — *Théâtre sacré.* Voir la revue De Graal « Opbouwen », Brabançonnestraat 97, Leuwen.

b) **Personnages**

795. VAN LOO (Esther). — *Le vrai Don Juan, don Miguel de Mañara.* P., Sfelt, 1950.
797. LEMAITRE (H.). — *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890.* P., Boivin, 1949, in-8°, 391 p.

CHRONOLOGIE
DES
SPECTACLES



Date. LIEU. Etablissement. *Titre de l'œuvre.* Genre (P. = Pièce, Com. = Comédie, Dr. = Drame, Tr. = Tragédie, Vaud. = Vaudeville, R. = Revue, Sp. = Spectacle, Op. = Opéra, Opér. = Opérette). AUTEUR-MUSICIEN, Metteur en scène, Décorateur-Costumier; Interprète (Nom du personnage)

SAISON 1948-49
(suite)

DU 20 JUIN AU 12 JUILLET : Atelier-André Barsacq. Concours des Jeunes Compagnies : Amis du Théâtre de Niort. *Les Sincères.* MARIVAUX. — Tréteaux Bellecour de Lyon. *Malbrough-s'en-va-t'en guerre.* M. ACHARD. — Les Faux-Nez de Lausanne. *Faux-Nez.* J.-P. SARTRE. — Cie Percy. *Hagoromo, Mlle Hana, Le Renard pris au piège.* — Cie R. Hermantier. *L'Eternelle comédie.* G. VERDOT. — Cie P. Iglesis. *Mlle Jaïre.* M. DE GHELDERODE et *Les Fâcheux de Saint-Honoré.* P. ARNOLD. — Cie M. Gentilhomme de Tours. *La Tragédie du vengeur.* C. TOURNEUR. — Th. Indépendant Cl. Harari. *Plutôt qu'une autre.* R. GANZO. — Myrmidon. *Les Fastes de l'enfer.* M. DE GHELDERODE.

En JUILLET (sans date précise)

Château de Blois. *Deux rois, une couronne.* G. DELAMARE, P. Aldebert, G. Jorrand.

Castres. *Le Mistère du siège d'Orléans.* Adapt. R. PERDREAU, Mlle Polly Robert. — M. Pallier.

Vieux-Colombier. Les Compagnons de la Nef. *La Figue rouge.* J.-Ch. PICHON.

JUILLET

7. — **Opéra-Comique.** *Le Doux caboulot.* B. 1 a. F. CARCO-J. LAMAYAT, *Etude.* F. CHOPIN-H. BUSSER. Chorégraphies de J.-J. Etcheverry.

11. — **Huchette.** *Pylade* L. LEGENDRE, *Gros chagrin* G. COURTELINE, *Une demande en mariage* TCHEKOV. (Chaque lundi pendant la clôture).

17. — **AIX-EN-PROVENCE. Cour de l'Archevêché.** *Don Juan.* DA PONTE-MOZART, J. Meyer, Cassandre.

Pour la Saison 1948-49, voyez numéros III et IV de la Revue

19 au 29. — Avignon. Festival. *Le Cid* P. CORNEILLE, *Œdipe* A. GIDE, *Pasiphaé* H. DE MONTHERLANT, *Richard II* W. SHAKESPEARE, sous la dir. de J. Vilar.

23. — Humour. *Absence.* P. 3 a. L. FRANCIL, G. Rapp; G. Rapp (Deaumier), S. Fleurant (Marthe), J. Bazin (Philippe), C. Gensac (Nicole), *Babel.* P. 7 t. L. FRANCIL. G. Rapp; J. Bazin (Kurt), G. Rapp (Garchen), L. Francil (Lieutenant), G. Besson (Israélite), petit G. Brainin (Mirka).

27. — Opéra. *Endymion.* B. 1 a. A. DODERET-LEGUERNEY, S. Lifar, D. Bouchène.

30 au 1er août. — ORANGE. Th. Antique. Chorégies : *Phèdre, Œdipe à Colonne, Sigurd.*

AOUT

7. — SAINTES. Arènes. *Patrie.* V. SARDOU, C. Corney.

7 et 14. — BUSSANG. Th. du Peuple. *Mélusine et son mystère.* Tr.-légende 3 a. 10 t. M. POTTECHER, P.-R. Willm.

10. — Comédie-Wagram. *A woman for two.* P. 3 a. J. DE LETRAZ (version anglaise de *Voyage à trois :* sp. francais à 21 h. 30, anglais à 19 h.), adapt. P. Stirling et P. Montefiore; M. Pepler (Huguette), P. Tremlett (Maurice), P. Young (Gilbert), A. Moya (Zaïna).

10 au 28. — Studio des Champs-Elysées. Cie D. Leveugle. *Jedermann.* Mystère, Hoffmanstal, *La Femme du condamné* H. MONNIER, *L'Ecole des maris* MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles* MOLIÈRE.

21. — BUSSANG. Th. du Peuple. *Au temps des coquecigrues* M. POTTECHER, *T'es pris Guillot* M. POTTECHER.

25. — Ambigu. *Pont-Aven.* P. 3 a. 6 t. A. VERNIÈRES; R. Karl (Gauguin), Maxa (l'Aubergiste), F. Marette, J. Davan, A. Maréchal, etc.

SEPTEMBRE

3. — Th. du Rire (Casino Montparnasse). Reprise de *Un amant par étage* J. GUITTON, M. Poggi.

7. — Œuvre. Reprise de *Carine.* F. CROMMELYNCK, R. Dupuy.

9. — Etoile. *Incantation noire.* Ballets africains, Damia, etc.

10. — Huchette. *La Quadrature du cercle.* C.-Vaud. 3 a. V. KATAIEV, G. Vitaly, J.-P. Grenier; G. Vitaly (Emilian), M. Pallenc (Vassia), M. Chévit (Abram), P. Mondy (Flaville), R. Studer, X. Renoult (Visiteurs), Mlles M. Delaroche (Loudmila), L. Lemaire (Iania), G. Badin, M. Nicolas (Visiteuses).

11. — C.-F. Luxembourg. Reprise d'*Asmodée.* F. MAURIAC.

12. — Th. de Poche. Cie des Quatre-Vents. *Mystères de Paris.* P. TOUSSAINT, P.-M. ARNAUD, *Moralité.* Adapt. de P. TOUSSAINT.

15. — Verlaine. Reprise de *Tu ne m'échapperas jamais.* M. KENNEDY, Adapt. P. SABATIER.

16. — Noctambules. *Pas d'amour.* M. CLAVEL d'après U. BETTI, M. Vitold; L. Nat (Tullio), M. Vitold (Georges), G. Favières (Notaire), M. Nazil (Clerc), R. Labruyère (Saute-ruisseau), M[lles] S. Montfort (Dhelia), M. Cheminat (Estelle).

17. — Variétés. *Les Héritiers Bouchard.* Com. M. RÉGNIER, G. Gérard.

17. — Deux-Anes. *Fin de demi-siècle.* R. R. DORIN, A. BAUDRY, Georgé, Landrin.

17. — Caveau de la République. *France-Cancans.* R. SOUPLEX, etc.

17. — Coucou. *Roucoucoulons.* R. E. MEUNIER.

20. — Opéra-Comique. *Blaise le savetier.* Op.-bouffe 1 a. SEDAINE-PHILIDOR, M. de Rieux (Création à ce théâtre).

20. — Humour. Reprise de *La Rage au cœur.* P. VANDENBERGHE, R. Rocher.

23. — BRUXELLES. Th. Royal du Parc. *Nina.* C. 3 a. A. ROUSSIN; R. Vattier (Adolphe), M. Teynac (Gérard), P. Flourens (Inspecteur), P. Nicaud (Redon), M[lle] E. Popesco (Nina).

24 au 3 octobre. — Pleyel. Opéra italien. *Le Barbier de Séville, Don Pasquale.*

24. — Michel. *La Revue du Michel.* R. P. COLLINE, R. DORIN, J. RIEUX, V. VALLIER, G. TABET, AURELLI, KEYNE, Parisys.

26. — Capucines. *Sincèrement.* P. 3 a. M. DURAN; R. Murzeau (René), P. Destailles (Guillaume), M[lles] A. Cocea (Laury), C. Larue (Ria).

27. — Monceau. *Madame Récamier.* M. ROSTAND; G. Roland (Chateaubriand), P. Jourdan (Prince de Prusse), A. Lambert (Petit pâtissier), M[lles] C. Génia (Juliette Récamier), R. Corciade (M[me] de Staël).

29. — Charles-de-Rochefort. Reprise de *Frénésie.* C. de PEYRET-CHAPPUIS.

30. — Th. National de Chaillot. Reprise de *La Prométhéide.* Trilogie d'ESCHYLE restituée par J. PELADAN-T. DESSERRE, P. Aldebert, Armand, Y. Bonnat-A. Pontet, R. Marchand.

SAISON 1949-1950

OCTOBRE

1. — Hébertot. *Moby Dick.* P. 4 a. P. ŒTTLY, d'après H. MELVILLE et J. GIONO, P. Œttly, Moncorbier; G. Saillard (R.-P. Mapple, Le Vieux Perth), R. Desormes (Bildad, Matelot islandais, Gardiner), R. Alone (Pleg, Le Maltais, Bloomer), P. Fromont (Ismaël), J. Borodine (Queequeeg), Moncorbier (Le Manchot, Matelot français, Bunger), J. Pommier (Le Jeune de Nantucket), Y. Sarray (Stubb), M. Cassot (Starbuck), J. Porteret (Flask), J. Hérel (Matelot hollandais), P. Tabbar (Le Sicilien), P. Œttly (Achab), V. Ortéga (Tashtego, Fed Allah), C. Well (Dagoo), C. Dedieu (Pip), R. Godard (Matelot espagnol).

1. — Porte St-Martin. Reprise de *La Puce à l'oreille.* G. FEYDEAU, R. Ancelin.

1. — **Saint-Georges.** *Miss Mabel.* P. 5 t. R.-C. SHERIFF, adapt. par C.-A. PUGET et H.-F. LARA, J. Mercure, F. Ganeau; L. Pitoëff (Miss Mabel), G. Delbat (Miss Wilson), L. Graf (Marie Rowland), Svetlana (Elsie), M. André (M[e] Anderson), J. Brochard (Watkins), J. d'Yd (Wilson), R. Alexandre (Barlow), Le Béal (Harrisson), P. Régy (Barnes).

1. — **Vieux-Colombier.** *Ils étaient tous mes fils.* P. 3 a. A. MILLER, trad. par M. DUHAMEL; A. Gevrey (Joë Keller), J. Vinci (Chris Keller), J. Lara (Dewer), J. Bourgogne (D[r] Bayliss), M. Vallode (Lubey), J. Gencel (Bob), M[lles] S. Sicard (Kate Keller), A. Beressy (Anne Dewer), Villon (Suzy Bayliss), F. Nadar (Lydie Lubey).

1 au 31. — **Th. national de Chaillot.** Grand Ballet de Monte-Carlo, Compagnie du Marquis de Cuevas.

5. — **Grand-Guignol.** *Ils sont entrés dans la nuit.* 3 a. J.-L. FINOT, et *Le Renard et la grenouille.* 1 a. S. GUITRY.

6. — **Gramont.** *Le Chien de pique.* 3 a. C. COLLINE, R. Rocher; J.-L. Duval (Patrice), Raymond-Girard (Roger Darlemont), Aubert (Jean-Paul), Le Coz (Employé de préfecture), M[lles] Sylvie (Mme Darlemont), G. Reuwer (la Servante), S. Rouet (M[me] Roger Darlemont), C. Duhamel (Chantal).

6. — **Bouffes-Parisiens.** *Nina.* A. ROUSSIN (Créé à Bruxelles. Voir 23 août).

7. — **Daunou.** *Le Rose et le vert.* Com. 3 a. R. FAUCHOIS; R. Fauchois (Michel), J. Chaduc (Le Mazier), M[lles] L. Réal (Félicie, Adrienne), M. Mercadier (Mireille), M. Régis (Clara).

7. — **Antoine.** Reprise de *Le Petit café.* T. BERNARD, Y. Mirande et M. Henry. Arr. musical d'E. Mahieux.

12. — **C.F. Richelieu.** Reprise de *Le Cid.* P. CORNEILLE, J. Bertheau, Donga, et *Le Mariage forcé.* MOLIÈRE.

12. — **Montparnasse - Gaston Baty.** *Neiges.* M. MAURETTE, A. CADOU, G. PAUL, M. Jamois, S. Lifar, Douking; M[lles] H. Sauvaneix (Claudie), M. Cévennes (Carlotta), M.-H. Bailly (Hilde), M. Montivier (Olga), A. Brandes (Bella), Matho-Forval (Habilleuse), P. Dehelly (Anna), Y. Andreyor (Tamar), M. Jamois (La Valova), MM. R. Karl (Smoleff), V. Estrada (Nikaloff).

12. — **Ambigu.** Reprise de *Quatre jours à Paris.* Op. R. VINCI, F. LOPEZ.

14. — **Central Avenue.** *Place à l'immédiatisme.* Semi-burlesque. J.-J. BRISSAC - F. ADISON.

15. — **Edouard-VII.** *Un tramway nommé Désir.* 3 a. TENESSEE WILLIAMS, adapt. J. COCTEAU, d'après P. de BEAUMONT, R. Rouleau, Lila de Nobili; Y. Vincent (Stanley), D. Ivernel (Mitch), M. Régamey (Stewe), de Funes (Pablo), de Sallaz (Ouvrier), A. de Mareuil (Quêteur), J. Lucas (Marchand), Legitimus (Flâneur), R. Moos (Docteur), J. Johannin (Marin), M[lles] Arletty (Blanche du Bois), H. Bossis (Stella du Bois), M. Mathis (Eunice), Miss Darling (Marchande), M. Klopp (Danseuse), L. Fronchon (Fruitière).

18. — **Mathurins.** *Britannicus.* J. RACINE, J. Marchat.

18 au 30. — Champs-Elysées. Piccolo Teatro della Citta di Milano. *Il Corvo.* GOZZI, G. Strehler, et *Ce soir on improvise.* L. PIRANDELLO - F. CARPI, G. Strehler, T. Otto - E. Colciaghi.

19. — Œuvre. Reprise de *Un homme de Dieu.* G. MARCEL, F. Darbon.

19. — Th. de Paris. *Ballets de Katherine Dunham,* nouvelle version.

20. — Th. de Poche. Compagnie N. Bataille. Reprise de *Une Saison en enfer.* A. RIMBAUD. *Voulez-vous des merveilles ?* P. VERLAINE. *Moralité.*

21. — Central de la Chanson. *Histoires... de rire (Incident technique).* R. burlesque. M. REVOL.

23. – Th. national de Chaillot. Reprise de *L'Habit vert.* R. DE FLERS, G.-A. DE CAILLAVET.

23. — Gaîté-Montparnasse. *Woyzeck.* 25 t. BUCHNER, adapt. C. VERNIER et J. ROUGEUL; Mouloudji (Woyzec), O'Brady (Le Capitaine), R. Blin (Docteur), Jannet (Andrès), Maïck (Le Compagnon), Mlles C. Tsingos (Marie), D. Chauvel (Marguerite). *La Sonate des spectres.* 3 a. STRINDBERG, R. Blin; R. Blin (L'Etudiant), O'Brady (Le Vieux), A. Guy (Le Colonel), Bariel (Bergson), J. Martin (Johanson), Mlles N. Peinado (La Jeune Fille), C. Tsingos (La Folle).

25. — Humour. Reprise de *C'est moi qui ai tué le Comte.* M. VITERBO.

27. — C. F. Luxembourg. *Jeanne la folle.* P. 4 a. AMAN-JEAN, A. CADOU, J. Meyer, Wakhevitch; M. Escande (Don Juan), Chambreuil (Le Professeur d'astronomie), J. Debucourt (Charles-Quint), J. Meyer (Don Quichotte), J. Charon (Seigneur d'Aragon), P.-E. Deiber (1er Ecuyer), R. Henry (Grand inquisiteur), M. Porterat (Bourgeois), P. Escoffard (Garde), G. Chamarat (Un homme), M. Béhar (Marchand), J. Davy (Philippe le Beau), D. Lecourtois (Seigneur de Castille), H. Rollan (Bosco), R. Hirsch, G. Poulet (Quidams), Le Goff (L'armateur), Mlles M. Bell (Jeanne la Folle), L. Conte (Mme de Soria), M. Fromet (1re Commère), D. Noël (Mme Van Helden), S. Nivette (La Duègne), F. Gence (Nourrice), D. Pezzani (Giroflée).

27. — Gymnase. Reprise de *Une Femme libre.* A. SALACROU, J. Dumesnil.

28. — Verlaine. *Le Dernier chapitre.* 3 a. C. CLET, R. Raynal; F. Patrice (Roger Bouverat), R. Raynal (R. P. Grégoire), R. Miller, J. Bouché (Frères), Mme R. Camier (Mme Bouverat). Reprise de *Le Commissaire est bon enfant.* G. COURTELINE.

29. — Gaîté-Lyrique. *Symphonie portugaise.* Opér. à grand spectacle. 2 a. 15 t. M. CAB, R. VINCY - J. PADILLA, J.-H. Duval, H. Montjoye, Fost; A. Dassary (Manoel, D. Diégo), Rogers (Antonio, Estéban), Ambreville (D. Christobal), M. Mario (Saludo), Josselin (Cortez), Despuech (Officier), Montigny (L'Evêque), Mlles G. Roger (Ménina), M. Monthil (D. Josepha), J. Maurey (Candida, Filomena), M. Andara (Manola), Saïssi (Flor), J. Hervey (Isabel).

30. — Madeleine. Reprise de *Chéri.* COLETTE, L. MARCHAND.

31. — Potinière. *La Révolution est pour demain.* J. HOULET (Unique présentation).

NOVEMBRE

1. — **Th. du Quartier Latin (Cabaret des Noctambules).** *Hello Thalie.* R. chansonniers.

4. — **Opéra-Comique.** *Boléro.* F. Chopin. *Fantaisie impromptu.* F. Chopin. Ballets.

5. — **Michodière.** Reprise de *L'Homme de joie.* P. Geraldy, R. Spitzer, P. Fresnay, Sigax-Desruelle.

5. — **Vieux-Colombier.** *Othello.* Shakespeare, adapt. Longworth-Chambrun, R. Rocher.

9. — **Th. national de Chaillot.** *Tobie.* P. 4 a. G. Chaperot, P. Aldebert, E. Bertin - A. Pontet; Balpêtré (Tobie), P. Cambo (L'Ange), A. Varennes (Raquel), C. Busson (Le Fils de Tobie), L. Brézé (Gabaël), Roger-Weber (Schebath), H. Buthion (Achion), M[lles] S. Stanley (Jemina), M.-T. Payen (Anne), E. de Sacchi (Sara), L. Greuze (Edna), G. Touret (Dinah).

9. — **Champs-Elysées.** *Ballets des Champs-Elysées.*

11. — **Marigny.** *Elisabeth d'Angleterre.* Com. dramatique 3 a. F. Bruckner, trad. R. Cave - E. Barraine, J.-L. Barrault, L. Coutaud; J. Dessailly (Essex), A. Brunot (Lord Cecil), P. Bertin (F. Bacon), G. Lycan (Montjoy), B. Dheran (Southampton), C. Mahieu (Lord Walsingham), R. Outin (Lord Gresham), W. Sabatier (Northumberland), A. Medina (Lord Coke), Calvé (Plantagenet), J.-L. Barrault (Philippe d'Espagne), Beauchamp (Espinoza), G. Le Roy (R. P. Mariana), M[lles] M. Renaud (Elisabeth), C. Fonteney (Lady Anne), M. Delavaivre (Lady Mary), J. Darcey (Isabelle).

17. — **Renaissance.** *La Fête du gouverneur.* Com. 3 a. A. Adam - P. Philippe, J.-P. Grenier, J.-D. Malclès; O. Hussenot (Le Gouverneur), M. Jacquemont (Le Père), J.-P. Grenier (Carolus), J. Dynam (Rozare), J.-R. Caussimon (Le Vicomte), E. Tamis (Patrick), J. Duby (Le Mari), R. Raymond (Le Jeune homme), H. Deschamps, P. Hébert (Conseillers), M[lles] A. Vernon (Virginia), N. Jonesco (Dorothée), A. Noël (Héloïse).

17. — **Champs-Elysées.** *Puck.* A. Boll - M. Delannoy [Voir 29 janvier 1949].

18. — **Etoile.** Yves Montand, etc...

21. — **Comédie des Champs-Elysées.** *La Demoiselle de petite vertu.* Com. 3 a. M. Achard, C. Sainval, Grau Sala; C. Sainval (Costello, Raphaël), J. Castelot (Marais), A. Fleury (Dubois), Babe Wallace, Gordon Heate (Chanteurs), M[lles] M. Lion (Pénélope), F. Christophe (Amanda), A. Thomas (Virginie), N. Alari (Concinello), J. Pierreux (Pilar).

DÉCEMBRE

22. — **Noctambules.** C[ie] Le Myrmidon. Reprise de *Les Fastes d'enfer.* Tr. bouffe. M. de Ghelderode, et *Hop Signor.* Dr. M. de Ghelderode.

. — **BRUXELLES. Th. Molière.** *La Dormeuse éveillée.* D. Amiel, J. Nergal.

23. — **Salle Valhubert S. N. C. F.** Cie L'Equipe. *Le Temps de l'homme.* P. CHARTIER, P.-B. MARQUET.

24. — **Th. national de Chaillot.** Reprise de *Le Glorieux.* DESTOUCHES, P. Aldebert. Présentation de J. Chabannes.

24. — **Th. de Cinq Heures (Chez Ledoyen, 1, Champs-Elysées).** *Femmes.* 4 t. P. MONROUSY.

26. — **Atelier - André Barsacq.** *Nuit des hommes.* P. dramatique. J.-B. LUC, A. Barsacq; J. Dumesnil (Jordan), M. Vitold (Ricalens). Reprise de *La Perle de la Canebière.* Com. 1 a. E. LABICHE, M. MICHEL, A. Barsacq, R. Peynet.

26. — **Marigny.** *Hommage à Jacques Copeau.* Extraits de *Les Frères Karamazov,* J. COPEAU, J. CROUE; *La Nuit des rois,* SHAKESPEARE; *Le Pain de ménage,* J. RENARD; *La Folle journée,* H. MAZAUD; *Les Fourberies de Scapin,* MOLIÈRE; *Le Trompeur de Séville,* A. OBEY.

30. — **Mathurins.** *Héloïse et Abélard.* P. 3 a. R. VAILLAND - J. WIENER, J. Marchat, Soulages; J. Servais (Abélard), J. Marchat (Fulbert), R. Gaillard (Le Prince d'Anjou), Mlles J. Holt (Héloïse), H. Constant (Courtisane). Etc.

1. — **Variétés.** *Charel de Bruxelles.* Com. 3 a. Ch. DESBONNETS, Ch. MAHIEU. Unique présentation.

1. — **Coucou.** *Watt... Hésite.* R. R. ROCCA.

2. — **BRUXELLES. Vaudeville.** *Les Femmes de Loth.* J. DE LÉTRAZ.

6. — **Th. de Poche.** Cie N. Bataille. *Thyl Ulenspiegel.* Adapt. de l'œuvre de C. DE COSTER par N. BATAILLE en 14 t.

8. — **Vieux-Colombier.** *Les Voyous.* P. 3 a. R. HOSSEIN, C. Martin, J. Noël; R. Hossein (Arthur), R.-S. Chauffard (Pascan), Meik (La Fouine), J. Lefebvre (P'tit Louis), G. Barrieu (Ernest), Busciglia (Robert), R. Lombard (Tatave), Demmer (Lulu), Kettel (Merlan), C. Laurence (Yvonne).

9. — **Casino Montparnasse.** *Miroir aux alouettes.* Opér. 3 a. M. DELMAS - G. CHETEM; E. Celis (Corentine), C. Tambour (Isabelle), G. Joney (Barbara), MM. Champi (Cognard), F. Dally (Démosthène), J. Rubery (Norbert Mironton), Bazin (Barnabé Mironton).

10. — **Sarah-Bernhardt.** Reprise de *La Dame aux Camélias.* A. DUMAS Fils, A.-M. Julien, J.-D. Maillard.

10. — **Verlaine.** *Les Amants d'Argos.* P. 3 a. J.-C. EGER, R. Rocher, Van Caulaert; R. Raynal (Agamemnon), P. Fromont (Egisthe), G. Oury (Le Guetteur), Mlles G. Sylvia (Cassandre), M. Valsamaki (Clytemnestre). Reprise de *Mais n'te promène donc pas toute nue.* G. FEYDEAU, R. Raynal.

13. — **Œuvre.** *Saint Parapin d'Malakoff.* 9 t. A. VIDALIE - J. WIENER, C. Ben Soussan, Klementieff. (Mardis de l'Œuvre).

13. — **Humour.** American Club Theatre. Three in One, trois p. en 1 a. en anglais : *Le Joyeux voyage,* THORNTON WILDER; *La Grande dame de Larkspur,* TENNESSEE WILLIAMS; *Hortense couche-toi,* G. FEYDEAU.

14. — Hébertot. *Les Justes.* P. 5 a. A. CAMUS, P. Œttly, De Rosnay; Y. Brainville (Annenkov), M. Bouquet (Stepan), J. Pommier (Voinov), S. Reggiani (Kaliayev), Moncorbier (Foka), L. Perdoux (Gardien), P. Œttly (Skouratov), Mlles M. Casarès (Dora), M. Lahaye (La Grande-Duchesse).

14. — Athénée - Louis Jouvet. Reprise de *Knock.* J. ROMAINS, L. Jouvet.

16. — Marigny. *Le Bossu.* Dr. 3 a. 10 t. A. BOURGEOIS, P. FEVAL - G. AURIC, J.-L. Barrault, F. Labisse; P. Brasseur (Lagardère), J. Dacqmine (Gonzague), P. Bertin (Peyrolles), J. Dessailly (Chaverny), A. Brunot (Cocardasse), J.-P. Granval (Passepoil), J.-L. Barrault (Le Régent), W. Sabatier (De Nevers), R. Outin, B. Dhéran, Beauchamp, Juillard, P. Sonnier, Mlles M.-H. Dasté (Blanche de Caylus), M. Delavaivre (Blanche de Nevers), S. Valère (Flore), G. Nicolas, J. Wansar.

16. — Porte Saint-Martin. Reprise de *Les Héritiers Bouchard.* M. RÉGNIER, C. Gérard. [Voir 17 septembre].

16. — Tabarin. *Reflets.* Production 2 parties 20 t. P. SANDRINI, M. BERGER, M. DUPONT - J. ALFARO, P. Sandrini, Erté.

17. — Comédie-Wagram. *Le Derviche tourneur.* Com. gaie 4 a. R. DUPUY, J.-H. Duval; C. Aslan (Barbedouce), M. Fabert (Thème), R. Dupuy (Mellon), C. Gallo (Le Derviche tourneur), P. Duncan, P. Presboist (Déménageurs), J. Sommet (Croquemou), Mlles S. Héliard (Agnès), J. Ferrière (La Reine, la dame de compagnie).

17. — Daunou. *La Galette des rois.* Com. 3 a. R. FERDINAND, J. Wall, Grau Sala; G. Rollin (M. Benoit), F. Fabre (Le Sous-préfet), G. Gallet (Le Docteur), A. Michel (Le Curé), P. Goyon (Le Notaire), Mlles M. Pierry (Mme Blanc), C. Fontenet (Mlle Olga), M. Mercadier (Léa), L. Dorel (Madeleine).

17. — Th. de Paris. *Les Comédiens de bois.* Sp. de marionnettes de J. CHESNAIS.

17. — Variétés. *Tu m'as sauvé la vie.* Com. 4 a. S. GUITRY; S. Guitry (Le Baron), Fernandel (Richard). R. Seller (Leblondinay), R. Génin (Victor), Bever (Onésime). Numès fils (Labouille), Pignol, Gronnof (Porteurs), Mikou (Gérard), Mlles L. Marconi (Une infirmière), J. Fusier-Gir (Comtesse de Grisy), P. Carton (Irma), S. Mallet (Célestine), Yanik (Marie-Claire).

17. — Empire. Réouverture en théâtre. Reprise de *La Belle de Cadix.* Opér. 2 a. 15 t. M. CAB, R. VINCI, M. VANDAIR - F. LOPEZ, M. Lehmann, Fost. (Version nouvelle).

20. — Monceau. *Deux coqs vivaient en paix.* Com. gaie 3 a. M. DULUD, M. Dulud, Roland, Jourdan; G. Roland (Rioul), P. Jourdan (De Lassieux), P. Morin (Guillot), Mlles M. Lemonnier (Perrine), J. Cantarel (Mme Simonette), C. Falco (Mme Alis).

21. — C. F. Luxembourg. *L'Homme de cendres.* 1 prol. et 3 a. A. OBEY - A. CADOU, P. Dux, R. Oudot; Yonnel (L'Inquisiteur), J. Bertheau (Don Juan), L. Seigner (Le Roi), J. Cha-

ron (Catalinon), R. Henry (Le Commandeur), G. Vitray (Le Conseiller), G. Baconnet (Le Sereno), G. Chamarat (Le Vieil homme), A. Falcon (Alvar), J.-L. Jemma (L'Etranger), Drancourt, J. Le Goff (Les Hommes), M[lles] G. Rouer (La Mère de Don Juan), L. Conte (Elvire), L. Delamare (Concepcion), S. Nivette, G. Duard (Suivantes), J. Dehelly (Servante), C. Carpentier, J. Duc, C. Deudon (Les Femmes), M. Rouchaud (Anna).

21. — **Renaissance.** Reprise de *Liliom*. F. MOLNAR, adapt. A. ADORJIAN, C. DE COMMINGES - C. ARRIEU, J.-P. Grenier, J.-D. Malclès.

21. — **Grand-Guignol.** *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*. Dr. 3 a. Adapt. et trad. M. DUHAMEL, E. CHARLES, A. Bundas; J.-M. Tennberg (Slim), J. Ferréol (Doc), J. Daguerre (Johnny), J. Francel (Flynn), J. Christian (Eddy), C. Desailly (Bailey), M[lles] N. Riche (Miss Blandish), R. Gardes (Man'), E. Miller (Anna).

21. — **Champs-Elysées.** *La Reine des valses*. Opér. 2 a. 5 t. Adapt. française de L. MARCHAND, A. WILLEMETZ - SCHMIDTEDER, P. Maquaire, Lichine, Fost-Pontet, Catherine; H. Legay (Henberson), J. Valère (Balmeyer), J. Mareuil (Kroul), M[lle] E. Mayerhofer (Marie, Netti), etc...

22. — **Bobino.** *Les Pieds nickelés*. Fantaisie comique 2 parties. J. VALMY, A. HORNEZ - B. COQUATRIX.

20. — **La Tomate (46, rue N.-D.-de-Lorette).** Nouvelle salle de chansonniers. *Onze par trois*. R. ROCCA.

20. — **Marigny.** Reprise de *Fastes d'Enfer*. M. DE GHELDERODE, par la C[ie] du Myrmidon. (Affiché avec *Le Procès*, KAFKA - GIDE, joué par la C[ie] M. Renaud - J.-L. Barrault. Retiré de l'affiche du Th. Marigny après la quatrième représentation.

18. — **Chez Gilles.** C[ie] Grenier-Hussenot. *La Tour de Nesles*. Digest.

JANVIER

1. — **Centre Culturel de Royaumont à ROYAUMONT.** C[ie] Daniel Leveugle. *L'Impromptu de Versailles*. MOLIÈRE et *L'Ecole des Maris*. MOLIÈRE.

4. — **Studio Vendôme** (nouvelle salle aménagée dans un bar en sous-sol, 8 pl. Vendôme). *Le Déluge*. P. 3 a. H. BERGER, trad. de A. TARRIDE, G. Chmara, Amskum, G. Chmara, D. Badet, L. Blondeau, Ph. Janvier, J. Kolb, Max-Harry, C. Chaly, H. Lapparent, M[lle] Wany.

5. — **Th. National de Chaillot.** *La Fin de Tartuffe*. M. ZAMACOIS. P. en 1 a. en v.; A. Varennes (Tartuffe), P. Morin l'Aumônier des galères), C. Duvernay.

7. — **Ch.-de-Rochefort.** *L'Autre soleil*. Com. 3 a. M[me] A. LAMBERT, A.-G. Le Roy (Le Mari), H. Vérité (Le Contremaître), J. Christophe (L'Amant), M[lle] C. Laure (La Femme).

10. — **Atelier-André Barsacq.** Reprise de *Le Bal des voleurs*. Com.-ballet en 4 t. J. ANOUILH-D. MILHAUD, A. Barsacq et *L'Enterrement*. Scène de la vie parisienne H. MONNIER.

11. — **C.-F. Richelieu.** *Othello.* W. Shakespeare, texte français de G. Neveux, J. Meyer, A.-M. Cassandre, musique de L. Beydts; Chambreuil (Brabantio), J. Debucourt (Iago), J. Meyer (Roderigo), J. Chevrier (Cassio), A. Clariond (Othello), Le Goff (Sénateur), M. Vadet (Musicien), P.-E. Deiber, P. Gallon, J. Piat, B. Noël (Gentilhommes), M. Porterat (Crieur), L. Eymond (Montano), P. Ecoffard (Gratiano), J. Servières (Le Doge), Marco-Béhar (Sénateur), Teddy Bilis (Bouffon), Mlles R. Faure (Desdémone), L. Noro (Emilie), J. Moreau (Bianca).

12. — **BRUXELLES. Th. Royal de la Monnaie.** *Moretus.* Sotie lyrique, J. Weterings-M. Poot, G. Dalman, E. Lanc; chorégr. de Mme Cœck; De Groote, C. Hector, Laffont, Mlles Derval, Danlée, R. Lagane.

12. — **Noctambules.** *Destin à vendre.* Com. 3 a. P. Herenne, P. Valde et J.-C. Dumontier, J.-C. Dumontier-Marie-Ange; Ph. Mareuil (Robert), Maxime-Léry (Pamphile), M. Ronet (Marc), J. Vesancy, B. Boissy, petit Ch. Simon, Mlles L. Topart (Cécile), J. Herviale (Manona).

13. — **Humour. American Club Theatre « Four in One » :** *This property is condemned.* Tenessee Williams, *The Shy and lonely.* G.B. Shaw, *The 37 sous* d'après Labiche, *Hello out there !* W. Saroyan.

13. — **Vieux-Colombier.** Cie Le Myrmidon. *Fastes d'enfer* et *Hop Signor.* M. de Ghelderode (vient des Noctambules. V. 22 novembre).

13. — **Etoile.** *Les Nuits de Saint-Germain-des-Prés.* Com. musicale de G. Hanoteau et J. Marsan-Van Parys; Mary Marquet et Cie Michel de Ré.

13. — **Caveau de la République.** Chansonniers et *Chauds les marrants.*

14. — **Michel.** *Les Hauts parleurs.* Com. satirique 3 a. M. Franck, E. Dars, J.-R. Buisson; B. Lancret (Pagès), A. Valmy (Serge), J. Reynolds (Le Maire), J. Debray (Garde du corps), D. Ceccaldi (Reporter), H. Charret (Le Bistro), P. Forget (Client), H. Murray (Policier), R. Gautier (Client), Mlles D. Provence (Fabienne), A. Guize (Mme Duverger), Yzelle (Constance), S. Berg (Cliente).

14. — **Verlaine.** 4e Gala de la pièce en 1 acte : *Un étourdissement.* R. Delamare. *Une porte ouverte.* Mme E. Menant. *Faut-il, doit-on ?* Mme Sylvaine. *Au Royal pépin.* Cami.

18. — **Studio Champs-Elysées.** Reprise *Nuit des hommes.* J.-B. Luc, A. Barsacq (voir Atelier, 26 octobre 1949; une innovation à signaler : deux représentations par soirée, à 18 h. 30 et 22 h.).

20. — **Comédie Wagram.** *Le Don d'Adèle.* Com. gaie 4 a. P. Barillet, J. Charron, S. Reymond; S. Nadaud (Véron Lafitte), D. Crouet (Antoine), Mlles G. Sylvia (Adèle), S. Dantès (Mme Véron Lafitte), C. Ripert (Solange).

22. — **Th. de poche.** Cie P. Derouard. *Divergence.* 1 a. Bishr Fares, trad. de l'arabe par l'auteur, P. Derouard, S. Joffroy - J. Hamoudi; P. Derouard (Mansour), J. Grimbert (Le Simple), Mlle B. Tissen (Samira). Cie J.-M. Serreau, *L'Exception et la*

règle. 1 a. B. Brecht, trad. G. Serreau et B. Besson, musique de P. Dessau, J.-M. Serreau, F. Ganeau; A. Medina (Marchand), J. Juillard (Guide), Thunhiac-Hang (Coolie), R. Basile (Juge), J. Galland (Hôtelier), P. Sonnier (Policier), Davila (Greffier), G. Robin (Chef de la 1re expédition), Mlle B. Nichols (Femme du coolie), et *Le Gardien du tombeau*. 1 a. Kafka, trad. G. Serreau et B. Besson, musique de M. Jarre, J.-M. Serreau, J. Noël; Ph. Grenier (Le Prince), A. Medina (Le Chambellan), J.-M. Serreau (Le Gardien du tombeau), Mlle R. Galland (La Princesse).

24. — **Maison de la Pensée française.** Point 50, centre de créations théâtrales, Cie S. Dhomme. *Bagatelles*. S. Glaspell, trad. et mis en sc. par Ph. Kellerson, et *Empereur Jones*. E. O'Neill, S. Dhomme, J. Noël; Habib Benglia et trouple africaine. Segg.

. — **NICE.** Palais de la Méditerranée. *Le Compagnon de voyage*. J. Chabannes; M. Escande (René Soult), Rivers cadet, A. Quercy (Le Docteur Bergère), Mlles L. Feyrer (Elisabeth), P. Souplex (Colette).

25. — **Opéra.** *Septuor*. Ballet 1 a. F. Blanche - J. Lutèce, S. Lifar, Y. Bonnat.

26. — **Th. National de Chaillot.** Repr. *Les Troyennes*. Sénèque, trad. en v. eumolpiques par G. Boissy, musique de P. Capdevielle, J. Hervé, E. Bertin - M. Pontet. Et *La Femme sans cervelle*. 1 a. Ph. Johnson, adapt. L.-E. Dac.

26. — **Ambigu.** Repr. *Le Fauteuil 47*. L. Verneuil.

26. — **Athénée-Louis Jouvet.** *Le Tartuffe*. Molière, L. Jouvet, G. Braque; P. Renoir (Orgon), L. Lapara (Cléante), Olaf (Damis), J. Richard (Valère), L. Jouvet (Tartuffe), J. Monod (Loyal), M. Etcheverry (L'Exempt), M. Lagrenée, G. Riquier, P. Rieger, J. Carteaux, L. Mancini (Les Juges), Fernand-René (Mme Pernelle), Mlles G. Dorziat (Dorine), M. Mélinand (Elmire), D. Blanchard (Marianne), I. Daniel (Flipote).

27. — **Gymnase.** *L'Honorable Catherine*. Mme S. Terrac; D. Clérice (Jacques), G. Landry (Pierre), Mlles J. Porel (Catherine), S. Maïs (Gisèle).

27. — **Th. de Paris.** *Princesse Czardas*. Opér. 2 a. et 8 t., version nouvelle de M. Duran et A. Hornez, livret de R. Peter et A. Mauprey, d'après L. Stein et B. Jenbach, musique d'E. Kalman adaptée par M. Laujean, G. Wakhevitch, chorégraphie de L. Massine.

28. — **Opéra-Comique.** Nouv. présentation de *Manon*. Meilhac et Gille-Massenet, d'après l'Abbé Prévost, L. Musy, Drian-Deshayes.

31. — **BRUXELLES. Th. Royal du Parc.** *Adoracion*. Com. M. Maurette, A. Lejeune, D. Martin; C. Gensac, A. Daufel, A. Lambert.

FEVRIER

1. — **Verlaine.** *Nous avons les mains rouges*. P. 3 a. J. Meckert, M. Cuvelier, P. Homais; B. Imbaud (Laurent), Ch. Marquand (Armand), M. Cuvellier (Essarteau), Ratib (Pasteur

Bertod), Montel (Fructueux), P. Tabar (Lucas), J. Roux (Juge d'instruction), R. Bertrand (Deqoitoz), G. Arif-Britt, M[lles] M.-F. Rivière (Hélène), R. Zuchelli (Christiane).

1. — **Lune-Rousse.** Chansonniers et *S. V... Paix.*

4. — **Etoile.** *La Grande Pauline et les petits Chinois.* Com. 3 a. R. AUBERT, P. Valde, Roger et Durand; Ch. Moulin (Bagnair), J. Squinquel (Edouard), E. Ronet (Monoguès), J. Lara (Jacques), F. Aubert, M[lles] M. Marquet (La Grande Pauline), S. Carrier (Lou), A. Tainsy (La Guérisseuse), M.-J. Laurent (Maria).

3. — **BRUXELLES. Palais des Beaux-Arts.** *Les Folies Bergère.* Ch. BERTIN, C. Etienne, J. Darrien; A. Gevrey (Bergère), P. Michael (Bergère fils), M. Romane, M[lles] Maxane (M[me] Bergère), D. Periez, I. Vernal.

8. — **Dix-Heures.** Chansonniers et *Paix de travers.*

9. — **BRUXELLES. Th. Royal du Parc.** *Bobosse.* A. ROUSSIN, D. Martin; F. Périer (Bobosse-Tony), B. Lajarrige (Edgar-Léon), C. Guerini (Maussier), J. Hebey (Reporter), R. Le Fart (Jérôme), J. Temerson (Agent), J. Helvet (Régisseur), M[lles] M. Daems (Minouche), L. Granier (Régine-Simone), M. Gérard (Anne-Marie-Gilberte), M. Monty (Yvette).

10. — **Opéra-Comique.** *Concerto.* TCHAIKOWSKY (1[er] Concerto en si bémol mineur opus 13), J.-J. Etchevery, R. Ter-Arutunian.

10. — **Gramont.** *Mon ami le cambrioleur.* Com. 4 a. et 2 t. A. HAGUET, M. Verly; J.-H. Duval (Patrick), A. Versoni (Camille), L. Le Coz (L'Agent), Raymond-Girard (Fabien de Courcelles), M[lles] G. Grandpré (Nadia), F. Hornez (Rosita).

11. — **Théâtre de l'Atelier.** *Hommage à Charles Dullin.* Extraits de *La Vie est un songe,* CALDERON, ARNOUX. *Voulez-vous jouer avec moâ,* M. ACHARD. *Chacun sa vérité,* PIRANDELLO, B. CRÉMIEUX. *Les Oiseaux,* ARISTOPHANE, B. ZIMMER. *Volpone,* S. ZWEIG, J. ROMAINS, d'apr. Ben JONSON. *Richard III,* SHAKESPEARE, A. OBEY. *La Terre est ronde,* A. SALACROU. *Plutus,* ARISTOPHANE, S. JOLIVET. *Les Mouches,* J.-P. SARTRE. *L'Archipel Lenoir,* A. SALACROU. *Médée,* Op. D. MILHAUD. *L'Avare,* MOLIÈRE.

15. — **BRUXELLES. Th. Molière.** *On aime qui on peut.* Com. 3 a. S. PASSEUR, J. Nergal, J. Bolly; R. Guillet, J. Nergal, M[lles] M. Dugard, P. Emmanuelle.

17. — **C.-F. Richelieu.** *Soirée d'adieux de M. Georges Le Roy.*

17. — **Noctambules.** C[ie] Le Myrmidon. *Sire Halewyn.* P. dramatique en 18 t. M. DE GHELDERODE, C. Toth; R. Paschel (Soldat), P. Crauchet (Godfrund), A. Reybaz (Halewyn), G. Saint-Jean (Bûcheron), J.-P. Hébrard (Iwyn), R. Auboyneau (Volwontand), M. Calonne (Ijolock), R. Lafforgue (Griffons), M[lles] B. Tissen (Hedwige), C. Leccia (Barbara), C. Toth (Purmelande), A. Brethon (Bûcheronne), S. Logeart (Comtesse d'Ostrelande). Et *L'Ampelour.* Com. 1 a. AUDIBERTI.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 10 OCTOBRE 1950
PAR JEAN CHAFFIOTTE
71, R. BOBILLOT, PARIS

Elle assure, avec une constante liaison dans la recherche, une confraternelle émulation entre ceux qui, directement ou de façon plus lointaine, collaborent à la vie dramatique du pays.

La Société ne borne pas là ses activités. Elle a déjà agi pour qu'une **Chaire d'Histoire Dramatique** (et les laboratoires qu'elle comporte) soit créée à la Faculté des Lettres. Elle veut aussi que le pays de Corneille, de Racine, de Molière, de Marivaux, celui de Rachel et de Deburau, ait enfin un **Musée du Théâtre** digne de lui. Elle organise, suscite ou patronne expositions, conférences, publications, voyages, enquêtes et travaux en équipe.

Pour réaliser ce vaste programme dont l'importance nationale et internationale n'échappera à personne, la Société fait appel, non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration
Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

Louis JOUVET.

VEUILLEZ ADRESSER
VOTRE COTISATION
A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE, PARIS-VII[e]

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS ... 1.000 Frs
MEMBRES FONDATEURS .. 1.500 Frs
MEMBRES BIENFAITEURS . 3.000 Frs

Les membres étrangers voudront bien joindre 200 francs pour frais de port

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° Au service régulier de la revue

2° A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc...

3° A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.

Le Gérant : G. RUAUD